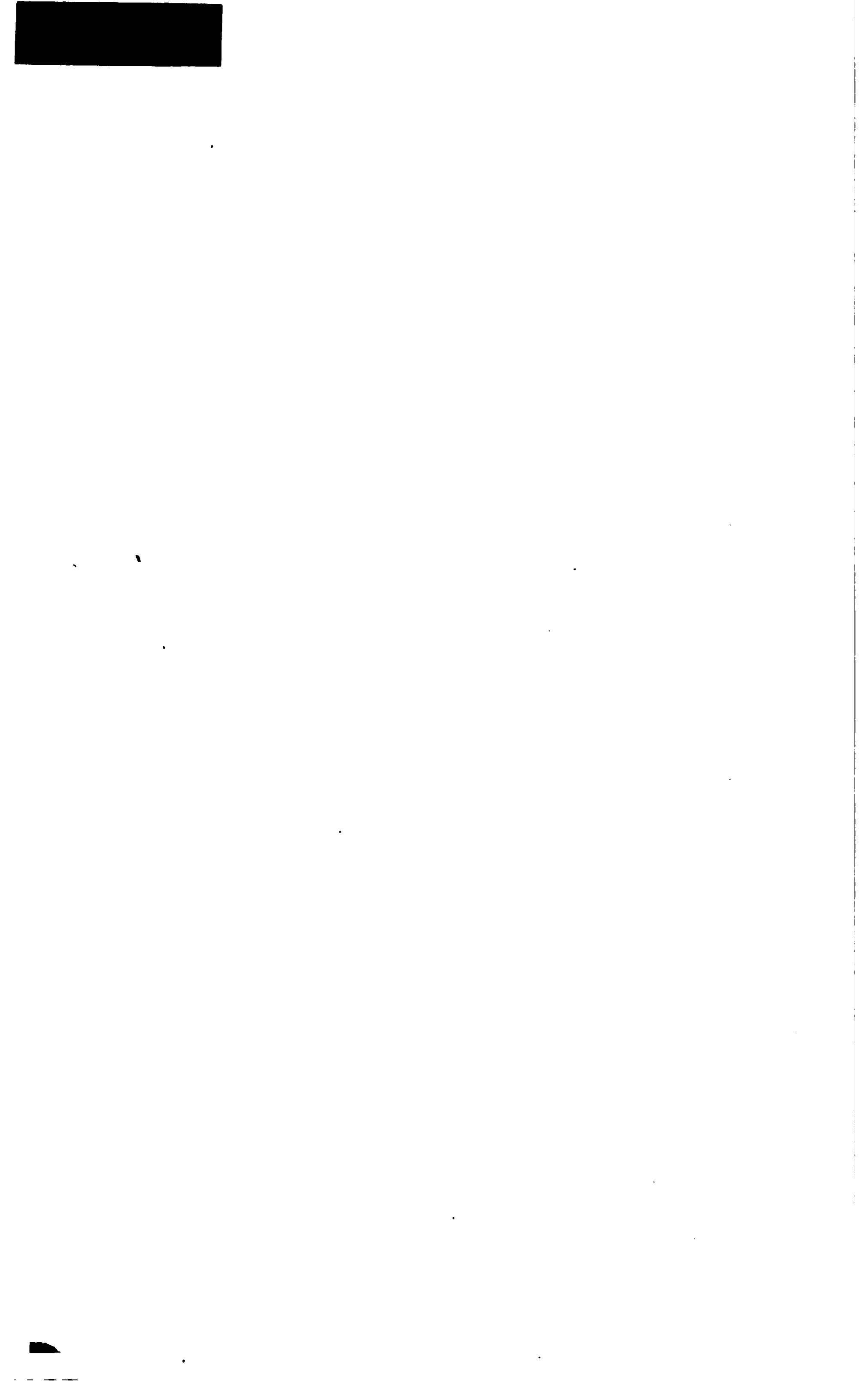
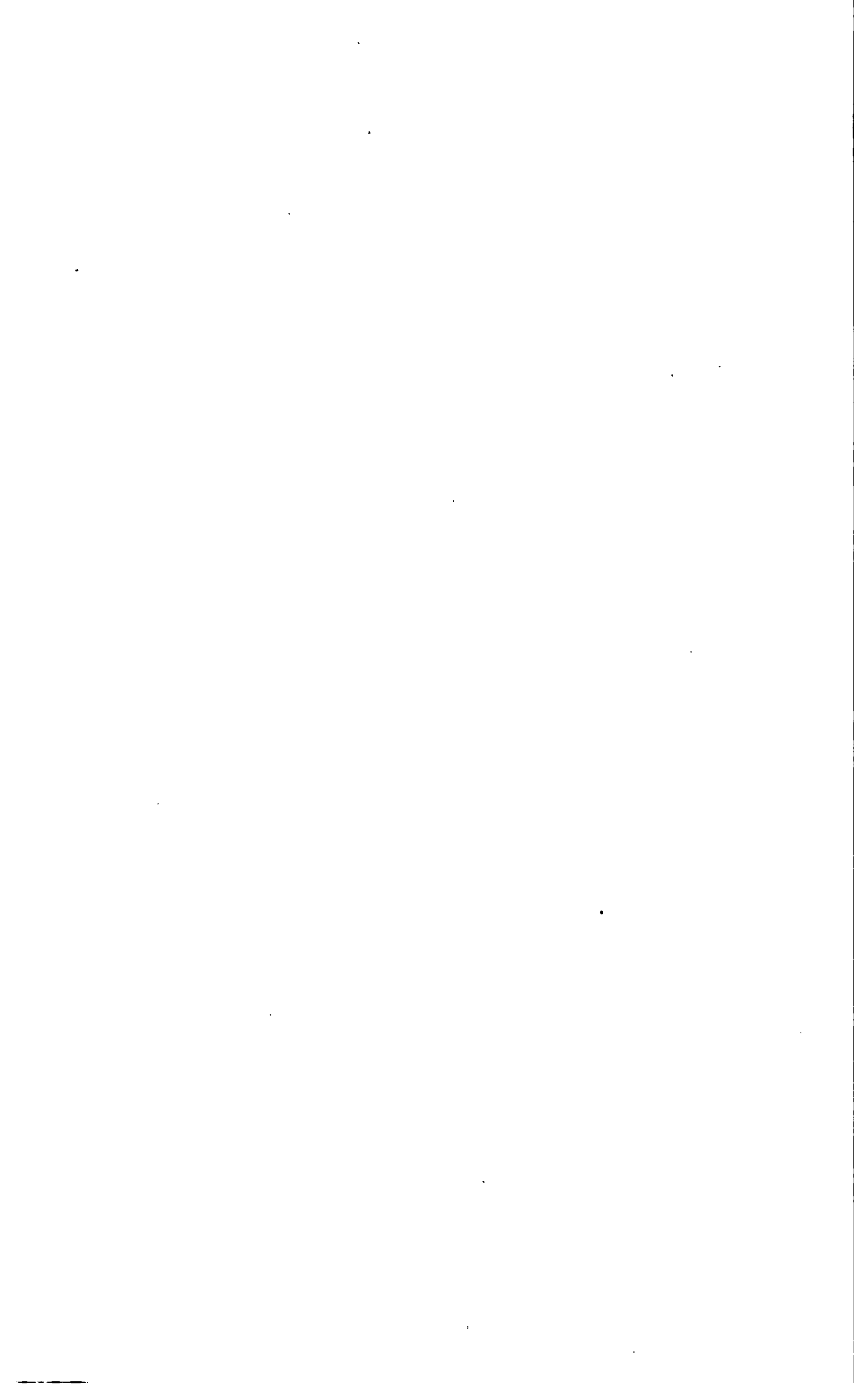


UC-NRLF
$B 80 576


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS







GEOFFROY

ET

LA CRITIQUE DRAMATIQUE

SOUS LE CONSULAT ET L'EMPIRE

(1800-1814)

PAR

Charles-Marc DES GRANGES

DOCTEUR ÈS LETTRES
PROFESSEUR AU COLLÈGE STANISLAS

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1897

A

M. GUSTAVE LARROUMET

MEMBRE DE L'INSTITUT

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Hommage reconnaissant.

AVANT-PROPOS

Geoffroy eut à subir, de son vivant, tous les genres d'outrages. Ses contemporains, depuis Rœderer jusqu'à Lepan, prédirent à l'envi que son *feuilleton* ne lui survivrait pas.

Après sa mort, des *notices* élogieuses dans *les Débats* (par Féletz), *le Journal de Paris*, *la Gazette de France*[1], le vengèrent de tant de mépris. En 1818, une première fois, ses *feuilletons* furent réunis en un *Cours de littérature dramatique*; et ce *Cours* fut réédité en 1825, plus complet et plus soigné. — Mais, bien que, dès cette époque, tous les éditeurs de nos classiques mettent à contribution l'ancien critique des *Débats*, sa réputation est encore très contestée : « *Il est tombé dans un tel discrédit*, écrit celui-ci, *qu'on n'ose plus le citer*[2]. » Celui-là cite un jugement de Geoffroy et ajoute : « Ce petit extrait nous a paru curieux; il montre à la fois le style de ce grand juge de la littérature sous l'Empire, et la portée de son esprit. On comprend l'oubli profond où ses célèbres feuilletons sont tombés aujourd'hui[3]... »

Cependant Sainte-Beuve, dans un ingénieux article consacré

1. Cf. p. 47.
2. *Ephémérides universelles*, II, 359, art. Geoffroy, par P. Duport. 1828.
3. *Œuvres* d'Étienne, Paris, in-8°, 1847. Notice sur *Une heure de mariage*, II, p. 87.

à la *Critique littéraire sous l'Empire*, définissait Geoffroy avec une curiosité sympathique [1]; Merlet, dans son *Tableau*, lui consacrait quelques pages plutôt favorables, mais assez vides [2]; M. Fr. Sarcey le citait quelquefois; et surtout M. Jules Lemaître, en 1889, dans une étude sur la critique dramatique au *Journal des Débats*, remettait Geoffroy à sa véritable place, et faisait sentir tout le mérite du *feuilleton* [3].

En dépit de ces appréciations équitables, le nom de Geoffroy reste attaché, pour la plupart, à l'idée d'une critique étroite, pédantesque, injuste et vénale. — Aussi n'est-il pas inutile d'expliquer pourquoi ce *journaliste* si décrié a paru digne d'un examen minutieux et approfondi.

Geoffroy a fait de la critique avant et après la Révolution. Rédacteur principal de *l'Année littéraire*, de 1776 à 1790, il crée, en 1800, et occupe jusqu'en 1814, le feuilleton dramatique du *Journal des Débats*. D'une part, il est le successeur de Fréron, d'autre part le précurseur de nos *chroniqueurs de théâtre* contemporains. De là son intérêt pour l'histoire de la critique.

D'un autre côté, la *campagne* de Geoffroy aux *Débats* coïncide précisément avec la reconstitution des théâtres et du répertoire après la Révolution. On pourra suivre, à travers le *feuilleton*, la reprise du *classicisme* (le néo ou pseudo-classicisme); on y verra au jour le jour ses tentatives d'imitation stérile, on y surprendra quelques germes de nouveauté, quelques timides hardiesses qui préparent, de très loin encore, le romantisme.

Le *plan* suivi dans ce livre peut se résumer en quelques mots: d'abord, vient la *biographie* de Geoffroy, dans laquelle

1. *Causeries du lundi*, t. I, p. 18.
2. *Tableau de la littérature française sous le premier Empire*, Paris, 1878-83, t. III, p. 88.
3. *Le Livre du Centenaire du Journal des Débats*, Paris, 1887, in-4°, p. 416.

j'essaye de retrouver l'origine des éléments complexes qui entrèrent dans sa critique. Nous verrons successivement l'élève et le novice des Jésuites passer par l'Université et s'y créer une situation importante, — succéder à Fréron dans la rédaction de *l'Année littéraire*, — faire du journalisme politique pendant la Révolution, puis s'enfuir, rester caché dans un village jusqu'au 18 Brumaire, — revenir alors à Paris, et entrer au *Journal des Débats*, où il reste jusqu'à sa mort, en 1814.

Avant d'aborder l'étude du *feuilleton*, nous chercherons quelles étaient, antérieurement à 1800, les idées critiques de Geoffroy, et comment il les a appliquées dans *l'Année littéraire* et dans le *Journal de Monsieur*. Puis nous établirons l'état de la critique dramatique à la fin du XVIIIe siècle, en nous demandant si Le Vacher de Charnois, Le Prévost d'Exmes, l'abbé Aubert, Ducray-Duminil, Grimod de la Reynière, en avaient trouvé la forme définitive, celle qui a subsisté jusqu'à nos jours. Alors, nous pourrons, en connaissance de cause, entreprendre l'examen du *feuilleton*.

Au moment où Geoffroy entre aux *Débats*, tout est bien changé; il ne s'adresse plus au public qui lisait jadis *l'Année littéraire*, les théâtres ne sont plus soumis aux mêmes usages ni aux mêmes exigences. Que dis-je? la Révolution, en creusant un abîme entre deux siècles, a subitement éloigné et élargi le point de vue auquel peut se placer la critique. — Ces *conditions nouvelles* une fois marquées, n'oublions pas d'insister sur la position toute particulière de Geoffroy, qui, venu du XVIIIe siècle, pratiquera, pour cette société transformée, un genre de critique nettement déterminé.

Mais ce Geoffroy a sans doute des *principes* au nom desquels il va juger? A nous de les rechercher à travers ses feuilletons. Il se croit investi d'une fonction sociale? Demandons-nous s'il en avait le droit, et dans quelle mesure.

Ces *principes* l'ont engagé dans une polémique incessante avec les *philosophes*, les *journalistes*, les *auteurs*; polémique

instructive et curieuse, dont il faudra faire l'histoire avant de discuter en eux-mêmes les jugements sur le théâtre, sous peine d'être arrêté, à chaque pas, par des questions étrangères à la valeur des œuvres.

Enfin, nous étudierons la *critique des auteurs*, dans l'ordre suivant: le *répertoire tragique*, le *répertoire comique*; puis les contemporains de Geoffroy : *tragédie*, *mélodrame*, *comédie* et *drame*.

Un dernier chapitre sera réservé aux *comédiens*.

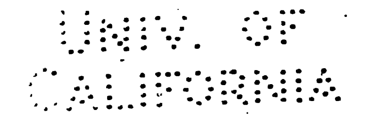
Et dans les conclusions générales, nous tâcherons de préciser quelle fut l'*influence* de Geoffroy, et dans quelle mesure on retrouve sa méthode chez ses *principaux successeurs*.

Ainsi ce livre sera une contribution à l'histoire de la critique et à l'histoire du théâtre.

Je dois remercier ici tout d'abord celui de mes maîtres qui, après m'avoir engagé à écrire cette étude sur Geoffroy, a bien voulu en accepter la dédicace.

Je remercie également M. G. Dottin, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Rennes, qui s'est chargé avec la plus intelligente complaisance de me procurer des renseignements biographiques sur Geoffroy; — M. Vétault, conservateur de la Bibliothèque de Rennes, à qui je dois les copies des *Actes* cités dans l'*Appendice*; — et le R. P. de Rochemonteix, qui m'a fourni, sur le passage de Geoffroy chez les Jésuites, de précieuses indications.

N. B. — Les renvois aux *feuilletons* sont toujours indiqués d'abord par la date du journal : *Débats*, 15 avril 1807; lorsque le *feuilleton* cité figure dans le *Cours de littérature dramatique* (2e édit. 1825), la date est suivie de deux chiffres indiquant le *tome* et la *page* : *Débats*, 5 oct. 1806 (IV, 363).



GEOFFROY

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME. — LES ORIGINES

LIVRE I

BIOGRAPHIE DE GEOFFROY

CHAPITRE I

GEOFFROY CHEZ LES JÉSUITES

La famille de Geoffroy. — Le collège des Jésuites de Rennes au XVIIIe siècle. — Geoffroy au *Noviciat* de Paris et au collège Louis-le-Grand. — Il quitte la Compagnie en août 1762. — Ses jugements sur les Jésuites.

I

Comme Fréron, dont il devait être le véritable héritier; comme l'abbé Royou, son frère d'armes à *l'Ami du Roi*, Geoffroy est Breton. Il naquit à Rennes le 17 août 1743, et fut baptisé le même jour à l'église Saint-Étienne.

Son compatriote Alex. Duval nous le donne comme fils d'un boulanger, et se permet là-dessus une bien mauvaise plaisanterie [1]. Mais l'acte de baptême de Julien-Louis Geoffroy attribue à son père, Paschal Geoffroy, la qualité de *marchand et perruquier*

1. Alex. Duval, *Œuvres*, 1822-25, t. I, p. 343 (Préface de *la Jeunesse de Richelieu*).

de Nantes. Ce Paschal Geoffroy était venu de Nantes, en effet, comme nous l'apprend son acte de mariage, pour épouser à Rennes, le 14 février 1741, une demoiselle Claudine Baudouin, fille d'un sieur Julien Baudouin ou Beaudouin, qualifié d'*entrepreneur et trésorier en charge de cette paroisse* (Saint-Étienne); il était veuf d'une demoiselle Anne Blond. — Julien-Louis fut tenu sur les fonts par ses grands-parents maternels, *Julien* Baudouin et sa femme *Louise* Desnos. — Chacun de ces actes est accompagné d'assez nombreuses signatures, à travers lesquelles l'orthographe des noms varie légèrement. Mais enfin, si ce sont de petits bourgeois, ils savent écrire, — ce qui indique, pour le temps, un certain degré d'instruction [1].

Il est peu probable que Paschal Geoffroy, *marchand et perruquier de Nantes*, se soit fixé à Rennes après son mariage, car cette qualité lui est attribuée précisément dans l'acte de baptême de son fils. Plus vraisemblablement, sa femme était venue à Rennes, chez ses parents, y attendre la naissance de son enfant. Elle dut ensuite retourner à Nantes avec lui. — Plus tard, tout naturellement, on envoya le petit Geoffroy au collège des Jésuites de Rennes, célèbre dans toute la région [2]. Habita-t-il chez ses grands-parents et suivit-il, comme externe, les cours du collège? ou bien, grâce à la situation de Julien Baudouin, trésorier de sa paroisse, obtint-il une bourse et fut-il pensionnaire? La question, peu importante d'ailleurs, est difficile à résoudre. Toutefois, comme l'enfant fut, nous dit-on, distingué par ses maîtres et placé parmi les *scolastiques* (ceux qui se destinaient à l'état religieux), on peut croire que Julien-Louis Geoffroy devint *boursier*.

Notez que Paschal Geoffroy était *remarié*. Peut-être lui restait-il des enfants de sa première femme? J'observe qu'il envoie son fils Julien à Rennes dès l'âge de sept ans, en 1750; l'enfant reste dans ce collège jusqu'en 1758, et, le 14 septembre de cette même année, il part pour le noviciat de Paris. Je crains que le *perruquier de Nantes* n'ait un peu délaissé le fils de sa seconde femme et n'ait *encouragé* outre mesure sa *vocation*? Nous nous expliquerions ainsi qu'il ait toujours manqué à Geoffroy un peu de cette

1. Voir à l'Appendice l'acte de mariage de Paschal Geoffroy, et l'acte de naissance de Julien-Louis Geoffroy.

2. On trouvera de curieux détails sur l'histoire du collège de Rennes dans Ducrest et Maillet, *Histoire de Rennes*, 1845, p. 259. — Ogée et Marteville, *Rennes ancien et moderne*, 1850, t. I, p. 204, 235, 237.

sensibilité fine et délicate que donne seule la chaleur du foyer maternel. Dans son horreur pour les *tendresses*, il entre, dirait-on, beaucoup de rancune et d'envie.

II

Quoi qu'il en soit, le collège de Rennes, où entrait le jeune Geoffroy, était un des plus importants de la *province* de Paris. Il avait ouvert ses classes le 18 octobre 1607; il ne les ferma que le 1er août 1762, en exécution du décret promulgué le 23 décembre 1761 par le parlement de Bretagne : c'est là, à Rennes même, que La Chalotais avait lu son fameux compte rendu [1].

Un collège communal, aussitôt organisé, fut installé dans les bâtiments occupés par les Jésuites depuis 1607. C'est encore dans le même local que se trouve aujourd'hui le lycée de Rennes; mais l'étendue en a été fort réduite. Il faut, pour avoir une idée du collège au XVIIIe siècle, consulter les plans que l'autorité royale fit dresser pendant sa procédure contre les Jésuites, plans qui furent envoyés à la cour de Rome, et dont le *Cabinet des estampes* possède un double, en 5 vol. in-f° [2]. La seule inspection de ces pièces prouvera suffisamment l'importance du collège des Jésuites de Rennes, qui, en 1761, comptait 4000 élèves.

Les Jésuites recevaient alors dans leurs collèges [3], en dehors de très nombreux externes, des pensionnaires de deux catégories. Les uns, jeunes gens de familles riches et le plus souvent nobles, avaient une chambre à eux, un précepteur et un domestique : on les appelait *chambristes*. Le prix de la pension était de 280 livres. A côté des *chambristes*, il y avait les *boursiers*; et très probablement, Geoffroy fut de ce nombre; il fut même rangé de bonne heure parmi les *scolastiques* qui, destinés à devenir novices, vivaient dès le collège en plus grande intimité avec leurs maîtres. Quant aux externes, ils ne venaient pas seulement de la ville, mais des environs, et organisaient autour des collèges de petites colonies pour mettre en commun leurs dépenses et leur travail. La Flèche, Vannes, Langres, etc., offraient sans

1. Ogée et Marteville, I, 239.

2. *Piante di diversi fabrique*, 5 vol. in-f° (B. N., Estampes). Les plans relatifs au collège de Rennes figurent au t. III, nos 179-181.

3. Pour l'organisation intérieure des collèges de la Compagnie de Jésus, aux XVIIe et XVIIIe siècles, consulter surtout l'*Histoire du collège de la Flèche*, par le P. de Rochemonteix, 4 vol. in-8°, le Mans, 1889.

doute l'aspect de ces petites villes allemandes où toute la vie, tout le mouvement social et intellectuel, est créé par les écoliers et les étudiants. On trouvera dans l'ouvrage déjà cité du P. de Rochemonteix [1] des détails curieux sur les externes du collège de la Flèche. Mais qu'on relise surtout les pages charmantes où Marmontel raconte sa vie d'écolier, à Mauriac, loin de ses pauvres parents [2], — pages que M. A. Babeau, dans ses *Bourgeois d'autrefois*, a très agréablement commentées [3].

L'enseignement proprement dit était gratuit; les externes ne payaient rien au collège. Ce fut une des raisons du prodigieux succès des *externats* de la Compagnie de Jésus; l'Université de Paris dut au recteur Demontempuys la proposition (1715) et au recteur Charles Coffin l'établissement (1719) de la gratuité dans tous les collèges de la Faculté des Arts [4].

Si les Jésuites surveillaient de près les rapports des externes et des internes, ils cherchaient par contre à maintenir entre *chambristes* et *boursiers*, comme entre les externes des différentes classes, un véritable esprit d'égalité [5]. De ce contact intime entre jeunes gens nobles et roturiers, les Pères surent tirer sans doute de grands avantages pour leur propre influence; mais ces avantages n'étaient pas moindres pour leurs élèves et pour la société française en général. Au collège de *Clermont*, on voit un Poquelin camarade du Prince de Conti; on y voit un Arouet non seulement se créer d'utiles relations mais encore apprendre l'art délicat de vivre avec les grands. Geoffroy gardera de son éducation chez les Jésuites une connaissance très fine des mœurs et des préjugés de la noblesse; par des remarques semées à profusion dans ses feuilletons, il prouvera qu'il a fréquenté l'ancienne société à tous ses degrés, et qu'il en a senti tout ensemble la force et la faiblesse. Et cela, — trait remarquable chez un parvenu — sans rancune déclamatoire, comme sans admiration servile.

Les Jésuites se sont attirés beaucoup d'éloges, et non moins de critiques, pour avoir réservé une place importante aux exercices de toute nature qui, en rendant plus agréable aux élèves le

1. T. II, 68.
2. Marmontel, *Mémoires d'un Père*, I, 22.
3. Babeau, *les Bourgeois d'autrefois*, Paris, 1886, p. 294-295.
4. Ch. Jourdain, *Hist. de l'Université de Paris*, 1888, t. II, p. 161-168.
5. P. de Rochemonteix, *la Flèche*, II, 27. Cf. Compayré, *Hist. des doctrines de l'éducation en France*, I, 182.

séjour du collège, les préservaient de distractions moins appropriées à leur âge. Musique, danse, escrime, etc., rien n'y était négligé de ce qui peut contribuer à former un *honnête homme*. Les représentations dramatiques tenaient le premier rang [1].

Geoffroy fut certainement et spectateur et acteur des pièces latines ou françaises composées par ses maîtres. Mais ce serait abuser d'une critique spécieuse que de chercher dans cette circonstance de sa jeunesse le germe d'une vocation éclose chez lui à près de soixante ans. D'ailleurs, dans ses feuilletons, il fera de très rares allusions aux représentations du collège de Rennes; il en dira quelques mots seulement, quand son sujet l'y amènera, à propos de *Guimond de la Touche* [2] et de *Gresset* [3], qui tous deux furent Jésuites; et, surtout, quand s'élèvera le procès des *Deux Gendres*, il se souviendra que *Conaxa* fut joué précisément au collège de Rennes [4]. — A vrai dire, c'est beaucoup plus tard, et dans des conditions très différentes, que Geoffroy prendra le goût du théâtre. Cependant n'oublions pas que les représentations, chez les Jésuites, avaient acquis un certain degré de perfection, et tenaient, dans la vie scolaire, une place importante [5]. Notons donc, faute de renseignements plus précis, ces premières influences.

III

Mais ce que Geoffroy dut surtout à ses années d'études chez les Jésuites, ce fut une formation littéraire qui, complétée par son passage dans l'Université, lui donne sur ses rivaux et sur quelques-uns de ses successeurs une incontestable supériorité.

Qu'il nous suffise, ici encore, de renvoyer aux ouvrages où le plan d'études et les méthodes des Jésuites ont été analysés et discutés.

Aux deux extrémités, pour ainsi dire, on trouvera, chez

1. L'histoire du théâtre des Jésuites a été faite trop souvent pour qu'il soit nécessaire d'y revenir en détail. Consulter en particulier : A. Pierron, *Voltaire et ses maîtres*, Paris, 1866; E. Boysse, *le Théâtre des Jésuites*, 1880; A. Rance, *Une fête au collège des Jésuites d'Aix en 1713*, Paris, 1887, et surtout l'ouvrage du P. de Rochemonteix.

2. *Débats*, 17 brum. x. — 8 nov. 1801. Cf. *Année litt.*, 1778, t. I, p. 154-163.

3. *Débats*, 21 brum. x. — 12 nov. 1801.

4. *Conaxa*, par le P. Rinald, fut joué pour la première fois à Rennes le 22 août 1710. — *Débats*, 21 janv. 1812.

5. P. de Rochemonteix, *la Flèche*, IV, p. 165-196.

M. Compayré[1] et chez le P. Ch. Daniel[2], un réquisitoire et une apologie. M. Douarche[3] aboutit à des conclusions plus modérées, croyons-nous, et surtout M. l'abbé Sicard, en comparant l'enseignement des Jésuites à celui des autres ordres religieux et de l'Université, donne une juste idée de la valeur et des lacunes de cet enseignement[4]. Quant aux pages consacrées par le P. de Rochemonteix aux études classiques du collège de la Flèche[5], quelques-uns les récuseront peut-être comme venant d'un Jésuite; mais elles offrent un incontestable avantage : on y trouve en effet la nomenclature la plus complète et la plus exacte de tous les ouvrages mis entre les mains des élèves : c'est un commentaire détaillé et raisonné du *Ratio studiorum*.

A considérer les titres seuls de ces ouvrages et à suivre, date par date, les modifications apportées au premier plan d'études, on verra qu'il ne faut pas adopter sans contrôle le jugement trop sévère de La Chalotais[6]. On verra aussi, en comparant les programmes de l'Université à ceux des Jésuites, que les lacunes et les insuffisances étaient partout à peu près les mêmes. L'enseignement du latin y tient la première place; mais on trouvera chez les Jésuites d'assez nombreux ouvrages *en français*. Il convient de signaler avant tout les *plaidoyers* (analogues aux controverses des rhéteurs latins); cet exercice, inauguré à Louis-le-Grand en 1701 par les PP. Porée et de la Saute, prit un tel développement que certains professeurs de rhétorique ne mirent pas moins de coquetterie à publier leurs *plaidoyers français* que d'autres leurs vers latins. Nous en avons un recueil considérable du P. Geoffroy[7], lequel fut pendant dix-huit ans (de 1744 à 1762) professeur de rhétorique à Louis-le-Grand.

1. G. Compayré, *Hist. des doctrines de l'éducation en France*, 2 vol., Paris, 1880.

2. Ch. Daniel, *les Jésuites instituteurs aux* XVII

3. Douarche, *l'Université de Paris et les Jésuites* (XVII[e] et XVIII[e] siècles), Paris, 1888.

4. L'abbé Sicard, *les Études classiques avant la Révolution*. In-12, 1887.

5. T. II.

6. « Les Jésuites, dit-il, étaient convaincus que le plan d'études dressé sous Aquaviva, dans le XVI[e] siècle, et le faible opuscule de Jouvency étaient des chefs-d'œuvre de littérature. Attachés à de vieux préjugés, ils étaient les derniers à les quitter, et ils s'opposaient à toute réformation. Ils n'admettaient de livres que les leurs » (p. 28). — M. H. Ferté a publié (Hachette, 1892) le *Ratio studiorum* traduit en français, et les deux opuscules de Jouvency, *l'Élève de Rhétorique* (*Candidatus rhetoricæ*). — *De la manière d'apprendre et d'enseigner* (*De Ratione discendi et docendi*).

7. Le Père Geoffroy, cf. p. 10.

L'étude du français n'était pas bannie des collèges de la Compagnie de Jésus, mais elle y restait un exercice de luxe, de parade. Geoffroy n'apprit donc pas à l'école, non plus que ses contemporains, à *faire du style*. C'est *aux dépens* d'une langue morte qu'il parvint à développer et à lier ses idées, et il ne faussa pas maladroitement, en écrivant d'insipides narrations ou d'ambitieuses critiques, l'instrument délicat de « sa naturelle façon de parler ». Pour lui, il est vrai, cette rude et saine discipline se prolonge trop longtemps; car, de *scolastique* il devient *novice* et il continue sinon à penser, du moins à raisonner en latin. Aussi débutera-t-il dans l'université en latiniste éprouvé; mais ses premiers articles à l'*Année littéraire* le montreront assez inexpérimenté dans sa propre langue. Il lui faudra se forger de toutes pièces un style embarrassé de tours oratoires et relevé parfois de détestables élégances. Mais tel quel, ce style sera bien à lui. Et, plus tard, quand il aura dépouillé complètement le novice et le régent de collège; quand la pleine possession de son sujet, la verve, la gaieté, la colère surtout, auront chassé bien loin l'artifice et la routine, le style de Geoffroy sera d'une allure aussi franche, d'une veine aussi riche que celui de Fréron, avec plus de vigueur et plus d'éloquence.

IV

A la fin de l'année scolaire 1758, Geoffroy quittait le collège de Rennes et, le 14 septembre, il entrait au noviciat de la Compagnie de Jésus, à Paris, rue du Pot-de-Fer.

Le noviciat de Paris était situé sur l'emplacement aujourd'hui occupé par la rue de Mézières, la rue Bonaparte et une partie du séminaire Saint-Sulpice [1]. Geoffroy y resta deux ans, et y prononça ses premiers vœux le 14 ou le 15 septembre 1760. Pendant ce temps il ne se livra, suivant le règlement, à aucune étude profane.

La Compagnie n'ayant pas alors comme aujourd'hui des *collèges scolastiques* réservés aux seuls novices, ceux-ci, après leurs premiers vœux, étaient envoyés dans les collèges ordinaires pour y suivre les cours de philosophie. Aussi, en octobre 1760, Geoffroy passait-il au collège Louis-le-Grand pour y faire ses trois

1. *Piante di diversi fabrique*, t. III, f° 191. — Cf. *Hist. des Paroisses de Paris*, par C. des Granges (t. I, Saint-Sulpice). Paris, 1886, in-f°.

années de philosophie. Le recteur était alors le P. Frelaut[1]. Jusqu'au mois d'août 1761, Geoffroy fait sa *Logique* sous le P. du Mesnil : l'année suivante, avec le même professeur, il suit la classe de *Physique*. S'il ne put compléter sa philosophie par le cours de troisième année (*Métaphysique et Mathématiques*), c'est que le collège Louis-le-Grand dut être abandonné par les Jésuites après le mois d'août 1762.

On peut affirmer qu'il se fit remarquer, pendant ses deux années de philosophie, par son travail et sa tenue; car il occupait en 1761-62 la charge de *bidel* de *physique*, charge qui est aujourd'hui confiée, dans les collèges scolastiques de la Compagnie, aux sujets les plus distingués[2].

L'enseignement de la philosophie chez les Jésuites avait pour base l'*index* détaillé donné à Rome par Aquaviva en 1586 : *De ratione studiorum vitandisque novis opinionibus*. Aristote et Saint Thomas, interprétés par Soarez, étaient et sont encore leurs deux grands docteurs[3]. Geoffroy puisa sans doute dans cet enseignement son aversion pour les doctrines du XVIIIe siècle. Mais, là encore, n'exagérons rien; car, bien plus que les Jésuites, sa longue collaboration à l'*Année littéraire*, ses liaisons avec les familles nobles dont les enfants suivaient sa classe à Mazarin, et surtout l'épouvante que lui causa la Révolution, firent de Geoffroy sexagénaire un irréconciliable ennemi des *philosophes*. S'il garda quelque chose de sa *Logique* et de sa *Physique*, ce fut l'empreinte profonde de la scolastique. De cette discipline un peu artificielle, convenons-en, mais utile et bienfaisante quand elle était pratiquée par des esprits solides et étoffés, Geoffroy semble n'avoir retiré que des avantages. Ses adversaires le sentiront bien; aucun d'eux n'aura l'argumentation aussi pressante; aucun d'eux ne saura riposter ni conclure comme lui.

1. Le P. Frelaut, successivement professeur d'humanités, de rhétorique, de philosophie et de théologie, fut préfet général des études à Louis-le-Grand avant son rectorat. Il fut de ceux qui refusèrent de prêter serment en 1762, et il se retira à Fribourg. Cf. Emond, *Hist. du collège Louis-le-Grand*, 1845.

2. Le *bidel* est le chef et le surveillant d'un groupe. Il sert d'intermédiaire entre les élèves et les maîtres ou supérieurs pour toutes les questions relatives aux études et à la discipline. — Voir l'article *Bedel* dans Godefroy et *Bedeau* dans Littré.

3. Pour l'enseignement philosophique chez les Jésuites, cf., outre les ouvrages déjà cités (en particulier Douarche, *l'Univ. et les Jésuites*, et Rochemonteix, IV, 1), l'*Histoire de la Philosophie cartésienne* de Fr. Bouillier (Paris, 1868).

Parmi les influences que Geoffroy ressentit au collège Louis-le-Grand, il faut noter ses relations avec quelques-uns des Jésuites les plus distingués de cette époque. Non seulement le collège de Clermont comptait des professeurs de premier ordre, mais encore il donnait asile à un certain nombre de Pères célèbres par leur science ou leur talent, et qui, plus libres que les membres actifs de la maison, étaient par leurs ouvrages ou leurs visites d'utiles intermédiaires entre la Compagnie et le monde [1]. Parmi les Jésuites que connut Geoffroy, on peut citer les *PP. Desbillons*, *G.-F. Bertier*, *G. Brotier*, *J.-B. Geoffroy*, *J. Souciet*, *du Tertre*, etc.

Le P. Desbillons, qui avait professé la rhétorique à Nevers, à Caen et à la Flèche, était célèbre alors par ses fables latines [2]. D'un caractère vif et enjoué, il rappelait par certains traits le P. Bouhours, et ses lettres nous le montrent en rapport avec ce que Paris comptait de plus illustre dans les lettres. A la dispersion de la Compagnie, il ne voulut pas renoncer à son titre de Jésuite : retiré à Mannheim, où l'électeur de Bavière lui avait offert l'hospitalité, il mourut sans avoir revu la France, en 1789 [3].

Le P. Berthier, qui mourut en 1782, avait professé la philosophie à Rennes. Il fut chargé, pendant dix-sept ans, à dater de 1745, du *Journal de Trévoux*, et ne l'abandonna qu'à la dissolution de la Compagnie. Grâce à lui, on devait s'entretenir assez souvent, dans le collège, des nouveautés littéraires, et surtout y faire de la polémique sur les idées du jour. Berthier mérite, comme journaliste, une petite place à côté de Desfontaines et même de Fréron; peut-être contribua-t-il, au moins par son exemple, à leur préparer un successeur dans la personne de Geoffroy. Sa fin ne ressemble pas à celle de Desbillons. Resté en France et pensionné comme ex-Jésuite [4], il fut nommé, en 1762, *garde* de la bibliothèque royale, et adjoint à l'éducation du Dauphin et de son frère, Monsieur, comte de Provence.

1. Cf. Emond, *Histoire du collège Louis-le-Grand*, Paris, 1845.

2. *Fabularum æsopicarum libri quinque*, Glasgow, 1754 (la 1re éd. française parut à Francfort-sur-Mein, en 1768).

3. Le P. Desbillons, par E. Dubois, *Mém. des Antiquaires du Centre*, XIVe volume, Bourges, 1886-1887. — Sur la vie de Jésuites français à l'étranger, on consultera également le *Père de Clorivière*, par P. J. Terrien, Paris, 1892.

4. Les membres de la Compagnie de Jésus furent mis en demeure, à la dispersion, de renoncer à leur titre de Jésuite et d'entrer dans le clergé séculier, ou de quitter la France (1761).

Le nom de Brotier rappelle une édition deTacite, qui, aujourd'hui même, n'est pas entièrement déclassée. Brotier fut pendant de longues années bibliothécaire du collège Louis-le-Grand. Cette bibliothèque a toute une histoire. En 1594, on avait dispersé celle de l'ancien collège, laquelle comprenait le fonds de l'illustre Budée et comptait 20 000 volumes; reformée en 1604, elle avait si bien prospéré qu'elle comprenait en 1762 plus de 40 000 volumes et 300 manuscrits; une salle spéciale était consacrée à la cosmographie, un cabinet aux médailles. Les salles, décorées avec un luxe sévère, ornées de fresques et de peintures, étaient le rendez-vous habituel des Jésuites libres, hôtes de la maison. Sans doute les philosophes scolastiques y venaient s'entretenir avec leurs anciens. Il serait aisé de créer là-dessus quelque tableau de fantaisie, où l'on verrait le jeune Geoffroy, un volume de Fréron à la main, entouré de ses maîtres et de ses condisciples, avec des physionomies de circonstance, — et les étonnant par la sûreté de sa critique.

Le P. J.-B. Geoffroy — qui n'a pas avec le futur rédacteur des *Débats* d'autres rapports que celui du nom — fut un des plus célèbres professeurs de rhétorique de Louis-le-Grand. Il succéda au Père Porée dans cette chaire illustrée déjà par les Cossart et les Jouvency; nous avons parlé plus haut de ses *Plaidoyers français*. L'expulsion de 1762 le surprit dans la vingtième année de son enseignement. Quant au P. Rodolphe du Tertre, mort en 1762, il est connu surtout par sa lutte contre Malebranche.

On voit que le milieu où vécut Geoffroy comme élève de philosophie était de nature, par ses éléments variés, à développer chez lui le goût de l'érudition et la haine des sots livres.

V

Geoffroy ne se montra jamais ingrat envers ses anciens maîtres. Souvent, aussi bien sous l'ancien régime qui les avait expulsés et poursuivis que sous Napoléon, qui ne les aimait guère, il prit vivement la défense des Jésuites.

En 1778, l'abbé Millot, dans son discours de réception à l'Académie française, faisait l'éloge de Gresset, son prédécesseur; Gresset avait été Jésuite; l'abbé Millot crut plaire aux puissances philosophiques en frondant l'illustre Compagnie. Geoffroy releva

ces insinuations avec un véritable courage, et, dans l'*Année littéraire*, il répliqua de la sorte :

... Vous prétendez que Gresset n'était *environné que d'objets propres à glacer le génie.* Dites-nous donc par quel phénomène on a vu éclore dans le climat *glacial* sous lequel il vivait, les *Sirmond*, les *Pétau*, les *Bourdaloue*, les *La Rue*, les *Commire*, les *Vanière*, les *Rapin*, les *Porée*, les *Berruyer*, les *Brumoi*, les *Bougeant*, les *Buffier*, les *Neuville*, les *Griffet*, les *Sanadons*, les *Berthier*, les *Desbillons*, les *Brotier*, etc... et tant d'autres excellents littérateurs enfin, *formés dans* cette fameuse société, dont le souvenir seul, comme vous l'a dit M. d'Alembert lui-même, suffit pour apaiser ses *mânes*, outragés par des enfants barbares. Pour moi, je pense que si votre génie eût demeuré plus longtemps *au milieu d'une pareille gêne*, on le verrait, non seulement se livrer à moins d'écarts, mais encore répandre sur vos *glaciales* productions un coloris plus vif et plus brillant[1].

A la suite de cette longue énumération — un peu confuse, il faut l'avouer — des célébrités littéraires sorties de la compagnie de Jésus, Geoffroy met un etc., sous lequel on peut lire les noms de *Fréron* et de *Geoffroy* lui-même. Et ce n'est pas en effet la moindre gloire des Jésuites que d'avoir formé et le plus solide « esprit critique » du plein XVIIIe siècle, et l'un des fondateurs de notre critique contemporaine.

Plus tard, en 1801, dans un des derniers numéros de sa nouvelle *Année littéraire*, Geoffroy reprend la défense des Jésuites.

Leur expulsion sous le ministère de Choiseul, dit-il, fut un coup terrible porté à la religion, à l'éducation et aux mœurs. Les Jansénistes, par leur austérité, rendaient la religion odieuse aux gens du monde; les Jésuites, par leur douceur, savaient la faire aimer; ils élevaient toute la jeunesse de France dans le respect et l'amour pour la religion et le gouvernement de l'État..., etc.[2].

Dans ses feuilletons, il ne manque pas une occasion, soit de justifier la compagnie tout entière, soit de faire l'éloge d'un Jésuite célèbre.

Sur Guimond de la Touche, il écrit :

Dans les autres ordres, la piété servait de voile à l'ignorance; chez les Jésuites, la science servait d'ornement à la piété... La passion pour l'étude avait été la seule vocation du jeune La Touche; il semblait ne s'être enfermé chez les Jésuites que pour s'y nourrir à loisir des tra-

1. *Année littéraire*, 1778, t. I, p. 154-163, art. sur la réception de l'abbé Millot.

2. *Id.*, an X (1801), t. II, p. 6-7, art. sur les *Mémoires hist. et polit. de Soulavie.*

giques grecs : bientôt il rentra dans le monde avec le riche butin qu'il avait fait dans la retraite; et il est à remarquer que de tous ceux qui ont quitté les Jésuites, il est le seul qui en ait dit du mal [1].

Quand le vaudeville donne un *Gresset*, Geoffroy critique vivement la pièce « dirigée contre les Jésuites et les couvents », e conclut qu'elle fait du tort à l'auteur de *Vert-Vert* [2].

A propos des *Templiers*, il dit : « J'ai déjà rapporté dans mon premier article le jugement du P. Daniel qui, quoique Jésuite, est notre meilleur historien [3]... » — Il rappellera, dans un feuilleton sur *l'École des mères*, le *fameux* Père Porée [4], et vantera, comme poète et littérateur, le Père Rapin [5].

Mais il reste libre et franc, même à l'égard de ceux dont il fait si souvent l'éloge. Dans un article sur *Phèdre*, il traduit le passage d'Euripide sur les femmes, et l'annonce ainsi :

Je traduirai moi-même. Le Père Brumoy, littérateur estimable, est faible et poltron : il rougit des mœurs grecques; il se rend esclave de la délicatesse des beaux esprits et des petites maîtresses de Paris, toujours prêt à demander pardon à la bonne compagnie de ce que Sophocle était Athénien, et Euripide, natif de Salamine [6].

Et quand on représente à l'Odéon le *Conaxa* du P. Rinald (joué à Rennes en 1710) :

Il faut que je dise, en fidèle historien, que, pendant le cours de mes classes, ayant vu souvent jouer plusieurs pièces de théâtre où j'ai été moi-même acteur, je n'ai jamais entendu parler de *Conaxa* dans le collège qui avait été son berceau, un demi-siècle auparavant; oubli qui peut-être était un effet de l'envie et de la jalousie des Jésuites mes professeurs, auteurs de pièces fort inférieures à *Conaxa* [7].

Geoffroy, on le voit, est *critique* même dans ses affections; son esprit n'est point la dupe de son cœur, et nous avons ici une première preuve de cette loyauté dont, quoi qu'en disent ceux qui ne l'ont pas lu, il ne se départira jamais.

1. *Débats*, 17 brum. x. — 8 nov. 1801 (III, 241).
2. *Id.*, 24 avril 1803.
3. *Id*, 22 mai 1805.
4. *Id.*, 31 oct. 1807 (III, 212).
5. *Id.*, 2 nov. 1813 (I, 435).
6. *Id.*, 15 oct. 1803.
7. *Id.*, 21 janv. 1812.

CHAPITRE II

GEOFFROY, PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ

Geoffroy, *maître de quartier* au *Collège Montaigu*; il devient *agrégé* de l'Université et professeur de rhétorique au *Collège de Navarre* (1776). — Il entre à l'*Année littéraire*. — Le *Collège Mazarin* : Geoffroy y professe la rhétorique de 1779 à 1790; ses collègues et ses élèves. — Ses opinions sur l'instruction et l'éducation.

I

Au mois d'août 1762, les Jésuites étaient contraints d'abandonner le collège Louis-le-Grand et de se disperser. — Geoffroy se sentit bien dépaysé. Élevé dans un collège de province jusqu'à l'âge de quatorze ans, venu à Paris comme *novice*, puis *scolastique* à Louis-le-Grand, il ignorait le monde et n'avait jamais porté l'habit séculier. Il prit alors, sans doute d'après le conseil de ses anciens maîtres, le *petit-collet*, costume adopté, sous l'ancien régime, soit par les cadets de famille aspirant à un bénéfice, soit par les jeunes gens d'humble origine qui cherchaient à se placer comme précepteurs ou à devenir *régents* dans les collèges de la Faculté des Arts.

Cet habit moitié religieux, moitié mondain, était une sauvegarde et un porte-respect. Mais à quelles erreurs il entraîna et ceux qui le revêtaient, et l'opinion publique, Geoffroy le reconnaît lui-même. « C'était, dit-il, un grand abus que ce costume respectable servît à déguiser ceux qui s'en montraient le plus indignes par leurs discours et par leurs actions [1]. » Il écrit cela au sujet de *l'Été des coquettes* de Dancourt, où l'on voit « un abbé très équivoque qui débite encore la fleurette à cinquante ans ». Et à propos de l'abbé L'Attaignant, introduit par Bouilly dans sa *Fanchon*, Geoffroy dit encore : « C'était dans l'ancien clergé une

1. *Débats*, 11 prair. XII. — 31 mai 1804 (II, 368).

haute imprudence de souffrir que l'habit ecclésiastique fût profané et prostitué au ridicule par une foule de gens indignes de le porter [1]... »

Nous pouvons être sûrs que Geoffroy, lui, le porta dignement ; car ses ennemis n'auraient pas manqué de s'en souvenir. Mais quoiqu'il ait probablement quitté le *petit-collet* d'assez bonne heure, puisqu'il se maria, on prit plaisir, après la Révolution, à le surnommer *l'abbé Geoffroy*; et ce titre, qui était une injure, qui signifiait, dans la bouche de ses adversaires, renégat et *défroqué*, ce titre est resté dans l'histoire littéraire. Nos contemporains disent encore, avec une pointe de malignité, *l'abbé Geoffroy*, — ce qui n'est plus une insulte, mais une sottise. Geoffroy n'avait même pas reçu les *ordres mineurs* [2]; il porta le *petit-collet* par contenance, voilà tout.

D'ailleurs il s'est défendu lui-même sur ce point. *Le Journal de Paris* avait publié une *note* assez perfide : « Un journaliste, en rendant compte de la dernière représentation d'*Andromaque*, dit que Lekain lui avait paru plus beau que Talma dans le rôle d'Oreste, quoique Talma y soit plus *vrai*; ce jugement est en lui-même assez étrange; mais il le paraîtra bien davantage si l'on veut se rappeler que le journaliste nous disait, il y a quatre mois, *que le respect dû à son caractère sacerdotal, l'avait toujours empêché d'aller voir Lekain* [3]. » Geoffroy quelques jours après riposte en ces termes :

« ... Je somme le rédacteur du *Journal de Paris* de citer l'endroit où j'ai écrit cela... Pendant le règne de l'anarchie, Louvet croyait faire une excellente épigramme contre le citoyen Suard en affectant toujours de l'appeler *l'abbé Suard*, quoique, longtemps avant la Révolution, le mariage de l'académicien Suard fût extrêmement notoire. La cruauté faisait tout le sel de l'épigramme. On sait qu'alors le nom de *prêtre* ou d'*abbé* était un arrêt de proscription : il ne peut être aujourd'hui qu'une lettre de recommandation auprès des honnêtes gens. *Je n'en suis pas moins obligé de déclarer que je ne suis point digne de ce titre d'honneur;* et rien sans doute n'a pu contribuer à établir ce préjugé, qui m'est favorable, si ce n'est le respect que j'ai toujours annoncé dans mes écrits pour l'antique religion du peuple français [4].

Cette réponse n'empêche pas les ennemis de Geoffroy de continuer leur manège. Un des rédacteurs du *Journal de Paris*,

1. *Débats*, 13 pluv. XI. — 2 fév. 1802 (VI, 30).
2. La *tonsure* et le *sous-diaconat*, qui ne confèrent point le sacrement de l'*ordre*, et ne font pas le *prêtre*.
3. *Journal de Paris*, 18 brum. X. — 9 nov. 1801.
4. *Débats*, 21 brum. X. — 12 nov. 1801.

Gobet, publie contre lui un pamphlet dans lequel la même accusation revient sous une forme plus blessante encore [1]. Il n'est pas une caricature où Geoffroy ne soit représenté en soutanelle et en rabat [2]. Qu'il nous suffise, sans multiplier les citations et les répliques, d'avoir démontré l'absurdité de cette légende.

« La catastrophe qui anéantit les Jésuites, dit Féletz, laissa M. Geoffroy à peine âgé de vingt ans, sans état et sans occupation : il était naturel qu'il en cherchât une analogue à celle qui venait de lui être enlevée. A cette époque, la carrière de chacun était fixée, et à peu près irrévocablement déterminée par la première direction qu'il avait prise ou qu'on lui avait donnée... M. Geoffroy sortit donc d'un collège des Jésuites pour entrer dans un collège de l'Université [3]... » Il est probable que l'Université vint d'elle-même à lui. Le recrutement des *régents* n'était pas fort aisé, et la fermeture des collèges des Jésuites obligeait la Faculté des Arts à doubler rapidement ses cadres. Geoffroy avait fait d'excellentes études; quelqu'un de ses anciens professeurs parla de lui, peut-être, au principal de Montaigu [4], et c'est dans ce collège, un des meilleurs de Paris, qu'il entra comme *maître de quartier*. L'emploi était modeste; mais il laissait au jeune homme des loisirs précieux, et Geoffroy qui n'avait encore aucun grade universitaire put se préparer à devenir *maître ès arts*. Ce *titre* était porté par tous ceux qui avaient reçu de la Faculté la *licence d'enseigner* [5].

Parmi les élèves de Montaigu se trouvaient les deux fils d'un riche financier, M. Boutin, trésorier de la marine, propriétaire des célèbres jardins de Tivoli [6]. Geoffroy fut chargé de l'éducation particulière de ces deux enfants. Il n'abandonna pas probablement ses fonctions au collège; il obtint du moins d'en rester titulaire, et il était *maître ès arts* à Montaigu quand il se présenta en 1772 au concours d'agrégation.

« Ce fut dans le cours de cette éducation, dit Féletz, qu'il prit

1. *La Revue des feuilletons du Journal de l'Empire, ou critique des critiques de M. Geoffroy*, Paris, 1807.
2. Voir, à l'Appendice, l'analyse des caricatures.
3. *Notice sur M. Geoffroy*, *Débats*, 11 mars 1814 (cette notice signée A. a été reproduite dans le *Dictionnaire de la Conversation* à l'article *Geoffroy*).
4. Sur le collège Montaigu, cf. Taranne, *Journal général de l'Instruction publique*, 4 juin 1845, — et Dulaure, *Hist. de Paris*, t. I, p. 526-532.
5. La *licence* n'était donc pas un grade à part; c'était, pour le maître ès arts, l'autorisation officielle d'*enseigner*.
6. M. Boutin demeurait rue de Clichy, 354; il fut victime de la Terreur et ses biens furent vendus à l'encan.

le goût des spectacles; madame Boutin les aimait beaucoup, y allait souvent et y menait le précepteur de ses enfants. » Geoffroy lui-même nous apprend quelle est la première pièce qu'il vit représenter : *les Fausses Confidences* de Marivaux; il avait vingt et un ans [1]. Ce renseignement est précieux; il nous montre que Geoffroy fut, presque au lendemain de son entrée dans l'Université et tout jeune encore, familiarisé avec le monde et le théâtre. La Comédie-Française brillait alors d'un incomparable éclat, et Geoffroy vit le répertoire et les nouveautés interprétés par les plus grands acteurs que notre scène ait jamais possédés. Il nous avoue aussi lui-même qu'il fréquentait beaucoup l'Opéra-Comique : « Un charme, dit-il, s'attache pour moi à cette époque. J'avais un goût décidé pour la comédie à ariettes au sortir du collège : ce fut là longtemps mon spectacle favori, ce fut la plus grande débauche de ma première jeunesse, et je rougis aujourd'hui d'être si savant sur tout ce qui concerne l'ancien opéra-comique [2] .» Un autre n'eût peut-être trouvé dans le théâtre qu'une distraction frivole, qu'une occasion de perdre agréablement ses soirées. Geoffroy avait un esprit trop réfléchi, un trop vif désir de se créer une situation stable et respectée, pour ne pas se tenir en garde contre de banales séductions. Cependant, il fut peut-être tenté, lui aussi, de se faire applaudir comme auteur sur cette scène de la Comédie-Française qui fascinait alors tous les jeunes écrivains. Je dis *peut-être*, et je cite le passage de Féletz : « ... Ce fut pour mieux connaître encore la théorie de ces compositions que toutes les littératures placent au premier rang des plaisirs de l'esprit et des productions du génie, qu'il voulut en faire l'application, et qu'il composa lui-même une tragédie. Il choisit pour sujet *la Mort de Caton*. Ce n'était pour lui qu'une étude : il présenta sa pièce aux comédiens, qui la reçurent et lui accordèrent ses entrées, c'était tout ce que M. Geoffroy demandait ; jamais il ne sollicita la représentation de sa tragédie... Toutefois, de mauvais plaisants, ou ce qui est encore pis, d'orgueilleux auteurs humiliés, ayant appris que cette pièce avait existé, imaginèrent cinq ou six vers bien ridicules, et même une tragédie tout entière qu'ils eurent l'impudence de faire imprimer sous son nom. »

L'apparition de cette tragédie est annoncée par *le Journal de*

1. *Cours de Littér. dram.*, 2e édit., III, p. 221.
2. *Débats*, 26 déc. 1811.

Paris le 26 février 1804; et le rédacteur, qui signe *Aborigène*, cite ce vers :

Toi, ministre *sacré, non d'un Dieu*, mais d'un homme.

Le même journal avait, le 6 décembre 1803, assuré que le Théâtre-Français mettait en répétitions le *Caton* du citoyen Geoffroy. L'auteur de cette facétie était le triste Cubières-Palmézeaux [1]. Il n'avait pas, je pense, de griefs personnels contre Geoffroy; mais il était de ceux qui se croient directement visés et atteints quand on raille les méchants écrivains ou que l'on fustige les sots. Il composa donc une *Mort de Caton* qu'il fit imprimer sous le nom de Geoffroy [2].

Celui-ci, avant même que la tragédie fût publiée, avait répondu : « Il est faux que j'aie jamais fait aucune tragédie, ni même aucune espèce de vers français; j'ai toujours eu trop de mépris pour les poètes médiocres [3]... » Si nous en croyons *le Courrier des spectacles* [4], Geoffroy aurait même fait assigner devant le juge de paix Cubières-Palmézeaux. Puisque Féletz, qui est digne de foi, nous assure que son collaborateur des *Débats* avait bien, dans sa jeunesse, composé un *Caton* qui lui valut ses entrées à la Comédie-Française, la question reste pendante; un seul fait est certain, c'est que le *Caton* imprimé en 1804 est une mauvaise plaisanterie contre Geoffroy. Averti par l'exemple de Clément, Geoffroy s'était bien gardé de publier sa tragédie [5].

II

Voilà donc le jeune *maître de quartier* du collège Montaigu précepteur des enfants d'un riche financier; il fréquente la Comédie et l'Opéra-Comique; peut-être même est-il l'auteur

1. Sur *Cubières-Palmézeaux*, cf. Monselet, *les Originaux du siècle dernier, les Oubliés et les Dédaignés*, Paris, 1864, p. 73. — Monselet, p. 94, fait allusion à *la Mort de Caton* publiée sous le nom de l'abbé Geoffroy. « Le fameux aristarque, ajoute-t-il, qui n'entendait pas la plaisanterie, cita Cubières devant le juge de paix, lequel déclina humblement sa compétence et renvoya les parties devant le tribunal des Muses. »
2. *La Mort de Caton*. Paris, 1804, in-8°.
3. *Débats*, déc. 1803 (VI, 319).
4. *Courrier des spectacles*, 17 mai 1804. Cf. p. 20 la note tirée de Monselet.
5. Sur la *Médée* de Clément, cf. Grimm, fév. 1779. — Grimm rapporte, sur la chute de la pièce, le mot du comte de Touraille : « *Tout Paris pour Médée a les yeux de Jason.* »

d'une médiocre tragédie. La littérature facile et décevante l'attire; un pas de plus, et il compose un *Denys le Tyran*, un *Manco-Capac*; ou bien, il va céder trop vite à son naturel penchant pour la critique, s'enrôler prématurément sous Fréron, et devenir un de ces *maraudeurs de la critique*, dont Palissot, Grimod de la Reynière, Mercier, sont restés les types. Mais Geoffroy, entêté, ou plutôt persévérant comme un Breton, déjà muni d'une instruction solide, et en même temps formé, assoupli, fortifié par la sérieuse discipline des Jésuites, Geoffroy sent le danger. Il ne veut pas perdre le fruit de tant d'années d'études; il se promet de revenir à la critique, mais auparavant il se créera une situation stable et honorable, dans cette Université où il n'occupe encore qu'une des dernières places.

La Faculté des Arts avait institué, en 1766, un concours pour soixante places de *Docteurs agrégés*, vingt pour l'enseignement de la philosophie, vingt pour les belles-lettres, vingt pour les classes de grammaire. Les jeunes maîtres ès arts reçus agrégés étaient tenus « de résider à Paris, d'assister aux assemblées de la Faculté, de l'aider dans les exercices, dans les comités, dans les compositions pour les prix de l'Université, dans les concours, et partout où elle pouvait avoir besoin de leurs services; comme aussi de suppléer aux professeurs et régents qui se trouveraient hors d'état de vaquer à leurs classes... » Ces *agrégés*, qui portaient alors un titre en rapport avec leurs fonctions, devenaient après deux années éligibles aux chaires des collèges de plein exercice. En attendant une nomination, ils recevaient des honoraires de 200 livres, sans préjudice de ceux qu'ils pouvaient obtenir éventuellement pour leurs suppléances. Le concours avait lieu chaque année, au collège Louis-le-Grand, devant un jury composé de sept membres : le Recteur, et six docteurs de la Faculté des Arts, dont trois pris parmi les docteurs émérites et trois parmi les docteurs agrégés [1].

La *Bibliothèque de l'Université de Paris*, à la Sorbonne, possède dans ses archives quatre registres [2] contenant les procès-verbaux des concours d'agrégation de 1766 à 1791. Très incomplets, fort mal tenus, ces procès-verbaux nous indiquent cependant les noms des candidats et des examinateurs, et quelquefois les matières des compositions écrites et les questions

1. Jourdain, *Hist. de l'Univers. de Paris*, II, 348.
2. N°s 88 à 91.

posées aux épreuves orales [1]. Le registre n° 89, f° 56, donne la liste des maîtres ès arts aspirant au grade de docteur-agrégé, pour l'année 1772. Parmi les candidats désignés sous la rubrique : *Ad secundum ordinem* (lettres), au nombre de six, figure *Julianus Ludovicus Geoffroy, Rhedonæus.*

Au verso du même folio, nous voyons que le 23 avril, les candidats de l'ordre des lettres font un discours latin ; et le 25, des vers latins : tel est l'examen écrit. Quatre aspirants sur six sont admissibles.

Le 27 avril, Geoffroy est désigné, le matin, pour interroger son camarade Boucly, sur Cicéron (*oratio ad quirites post reditum*) ; le soir du même jour, Geoffroy est interrogé. Voici le procès-verbal :

Anno domini 1772, die vigesimo septimo mensis aprilis, vespere, habita est prior concertatio a M. Juliano-Ludovico Geoffroy Rhedonæo, in lib. tertium Iliados, Ciceronis orationem post reditum in senatu, in T. Livii lib. tertium de Bello Punico.

Ses interrogateurs sont : sur Homère, Couannier de la Genais ; sur Tite-Live, Guéroult ; sur Cicéron, et encore sur Homère, ses deux camarades d'examen, Boucly et Aubin.

Le 30 avril, Geoffroy interroge son concurrent Mouzon sur la *seconde Philippique* de Démosthène.

Le 4 mai, Geoffroy subit la seconde épreuve orale. Citons encore le procès-verbal : *Anno domini 1772, die Lunæ quarta maii, mane, habita est secunda exercitatio, a M. Boucly in exordium ; deinde a M. Geoffroy, in narrationem.* Ce n'était pas seulement une *leçon*, mais une *argumentation*, car on lit à la suite : *Interrogatus est a M. Boucly* (signé) : *Geoffroy* ; et *interrogatus est a M. Geoffroy* (signé) : *Boucly*. L'après-midi, les deux autres candidats Mouzon et Aubin argumentent le premier *in refutationem*, le second *in perorationem*, et le procès-verbal, dont la rédaction est différente, porte au-dessous des noms et des sujets, les mots : *Geoffroy interrogavi.* Le jury est composé du recteur *Fourneau* et des professeurs suivants : Sencier, Le Beau, Lambert, Furgault, Quervel, Gardin. — Boucly, Geoffroy et Aubin furent reçus ; Mouzon, ajourné.

1. A partir du f° 24, le registre 88 ne donne plus le sujet des compositions écrites. Mais nous avons jusqu'à la fin ceux des *leçons orales,* presque toujours pris dans la *rhétorique* : *In inventionem, in narrationem,.. de genere judiciali, de genere laudativo, de affectibus* ; et un peu en dehors de la rhétorique : *De carmine lyrico, de carmine epico.* Les auteurs grecs sont Homère, Lucien, Plutarque, Démosthène ; les auteurs latins : Virgile, Térence, Tite-Live, Cicéron, César, Phèdre.

En 1773, nous retrouvons ces trois nouveaux agrégés parmi ceux qui argumentent contre les candidats; on les retrouve encore en 1774.

On le voit d'après ces quelques notes, le concours d'agrégation avait alors un caractère pratique qu'il tend de plus en plus à perdre. On obligeait les candidats à s'interroger et à disserter entre eux; ainsi on pouvait juger de leurs aptitudes à l'enseignement. Il est à regretter que les procès-verbaux soient aussi succincts et même aussi incomplets; très certainement, ces interrogations de concurrent à concurrent devaient donner lieu à de petits incidents et nécessiter l'intervention du jury : tels des avocats surveillés et rappelés à l'ordre par le tribunal. Geoffroy, rompu à la scolastique, était sans doute un adversaire dangereux; et l'on peut remarquer que Mouzon argumentant avec lui sur la *réfutation*, est mis hors de combat.

Le nouvel agrégé ne tarda pas à se distinguer, et au mois d'août de cette même année 1772, il remportait pour la première fois le *Prix Coignard*. Les libéralités de l'abbé Legendre, grâce auxquelles l'Université instituait en 1747 le *Concours général*, avaient piqué d'honneur Jean-Baptiste Coignard, imprimeur-libraire de l'Université et de l'Académie française, et, en 1749, ce digne homme léguait à la Faculté des Arts une somme de 10000 livres pour la fondation d'un prix qui porterait son nom. Dans son testament, « il estimait que la distribution des prix nouvellement établie pour les écoliers ayant paru à tout le public un établissement fort utile, il devait être encore plus intéressant pour l'accroissement des belles-lettres d'établir un prix annuel pour celui des maîtres ès arts qui aurait le mieux réussi dans un discours latin, dont le sujet aurait été proposé par l'Université ».

Le 18 juin 1749, l'Université acceptait le legs, et décrétait : « Pour pouvoir concourir à ce prix, il faudra être *maître ès arts* de l'Université de Paris, pourvu qu'on ne soit ni docteur en quelque faculté supérieure de ladite Université, ni professeur de philosophie et de rhétorique dans quelqu'un de ses collèges de plein exercice, ni principal de quelqu'un desdits collèges, ni membre d'aucune communauté religieuse ou congrégation régulière. » Ces clauses sont intéressantes à connaître; elles nous prouvent que Geoffroy, lauréat du prix Coignard en 1772, 1774 et 1775, ne fut nommé professeur de rhétorique qu'après 1775. L'un de ses biographes s'est donc trompé en lui attribuant les

fonctions de professeur de rhétorique à Montaigu [1], où il reste jusqu'en 1775; dans ce collège. Geoffroy, d'abord maître de quartier, ne put être que suppléant; et la première chaire qu'il occupa fut la rhétorique du collège de Navarre, où il fut nommé en 1776.

En 1772 (et non en 1773, comme Féletz le dit par erreur), Geoffroy remporta donc pour la première fois le prix Coignard. Le sujet était l'éloge de Jean Gerson. L'année suivante, le sujet semblait choisi pour le futur rédacteur de l'*Année littéraire* et du *Feuilleton* : « *Non magis Deo quam regibus infensa est ista quæ vocatur hodie philosophia.* » Ce fut Guéroult l'aîné, depuis proviseur de Charlemagne et directeur de l'École normale supérieure, qui obtint le prix, et cela pour la quatrième fois. Geoffroy fut plus heureux en 1774, avec le sujet suivant : « *Sapienter a majoribus institutum esse omnibus ut nullo discrimine pateant publicæ humaniarum litterarum scholæ.* » Une troisième fois, en 1775, Geoffroy remporta le prix Coignard; la matière était assez banale; quel élève de rhétorique ne l'a traitée? « *In eloquentia maxime et poesi, quid auxilii sibi mutuo conferant ars et ingenium, ex illis Horatii verbis : Alterius sic, altera poscit opem et conjurat amice.* »

« Cette troisième palme, dit Féletz, fit craindre à l'Université que ce redoutable concurrent ne décourageât tous les autres; et elle déclara qu'un même athlèle ne pourrait être couronné que trois fois. » Il est à remarquer cependant que Daireaux obtint quatre fois le prix Coignard, en 1785, 1786, 1787 et 1788 [2].

Mis en lumière par ses succès, et sans doute par des services rendus comme *agrégé*, soit dans les argumentations du concours, soit dans les collèges où il supplée quelque professeur, Geoffroy est nommé en 1776 à la chaire de rhétorique du collège de Navarre [3]. La même année, il est désigné pour prononcer le discours latin au concours général; le texte n'en a pas été imprimé, « mais le titre pouvait déjà révéler, dit Taranne, le critique spirituel, quelquefois subtil ». Ce discours était intitulé : la Manie du paradoxe (*De paradoxorum prurigine*) [4].

1. E. Gosse, dans la *Notice* qui précède la 2e édit. du *Cours de Litt. dram.*, 1825, p. VII.
2. Sur le *prix Coignard*, cf. Taranne, *le Concours général dans l'Ancienne Université* (*Journal général de l'Instruction publique*, 1846, nos 56, 64, 72).
3. Sur le collège de Navarre, cf. Taranne, *Journ. gén. de l'Inst. publ.*, 4 juin 1845, et Rathery, *les Anciens collèges de Paris* (*id.*, 1854-1855-1856).
4. Taranne, *le Concours général*, etc. (*id.*, 1846 et 1847).

Ici, Féletz écrit : « On a d'assez fortes raisons de croire que M. Geoffroy, encouragé par ses succès, en ambitionna de plus éclatants, et sur un plus brillant théâtre : il concourut, dit-on, à l'Académie française pour l'*éloge de Charles V*, et son discours, sans nom d'auteur, fut honorablement remarqué à ce concours, où La Harpe remporta le prix. » Nous ne pouvons que rapporter cette conjecture. Peut-être l'animosité de Geoffroy contre La Harpe a-t-elle sa source dans une lutte ancienne et inégale. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que Geoffroy ait été battu sur ce terrain; il n'était en aucune façon « un sujet académique ».

III

C'est alors, mais alors seulement, à l'abri d'une situation sérieuse, que Geoffroy débute dans la critique littéraire.

Connaissait-il Fréron? La question peut sembler singulière. Elle fut cependant, à la mort de Geoffroy, l'occasion d'une petite polémique assez vive entre *le Journal de l'Empire* (*les Débats*) et *le Journal de Paris*. Féletz, dans sa *Notice* du 11 mars 1814, avait dit : « Enfin, M. Geoffroy entra dans la carrière où il s'est acquis une si grande célébrité : Fréron mourut, Fréron que M. Geoffroy n'a jamais connu, quoique *le Journal de Paris* ait dernièrement affirmé qu'ils avaient coopéré tous les deux en même temps à la rédaction de l'*Année littéraire...* » Un rédacteur du *Journal de Paris*, réplique : « Il est constant pour tous ceux qui sont un peu initiés dans la littérature du XVIIIe siècle que M. Geoffroy connaissait parfaitement Fréron. [1] » Et dans une *note*, signée *Quesné*, le rédacteur ajoute le récit d'une entrevue entre Fréron et Geoffroy : « Nous allâmes voir Fréron, qui déjà ne s'occupait plus de son journal qu'une fois par mois. Il nous reçut bien, promit de nous être utile, et dit en mettant son bonnet de nuit sur l'oreille : « Ah! Messieurs, voilà un article sur Voltaire; ce « sera mon déjeuner [2]. »

Ce séduisant tableau ne désarme pas Féletz qui prétend « avoir entendu Geoffroy lui-même affirmer cent fois qu'il n'avait jamais vu Fréron [3] ». Peu nous importe, après tout; cependant, il est assez surprenant que Geoffroy, compatriote de Fréron,

1. *Journal de Paris*, 12 mars 1814.
2. *Id.*, *ibid.*
3. *Journal des Débats*, 14 mars 1814.

sorti comme lui de la Compagnie de Jésus, et devenu rédacteur de l'*Année littéraire* aussitôt après la mort du célèbre critique, n'ait jamais eu le désir, la curiosité ou l'occasion de le rencontrer. A quel titre devient-il, en 1776, sinon le successeur effectif, puisque Fréron fils était là, mais l'héritier véritable de Fréron, si celui-ci ne l'a pas désigné à ses collaborateurs comme digne de continuer son œuvre?

Mais Féletz a raison quand il affirme que Geoffroy n'écrivit pas à l'*Année littéraire* avant la mort de Fréron. Il débuta dans le tome I de l'année 1776, par un article sur le *Cours d'études de Condillac*; et jusqu'en 1790, date où l'*Année littéraire* cesse de paraître, il en sera un assidu collaborateur. Nous examinerons ailleurs quelle est la valeur des articles que Geoffroy donna pendant quinze ans à la plus célèbre *feuille* du XVIIIe siècle. On sera surpris d'y trouver, à côté d'*extraits* qui sentent trop l'*homme de collège*, des pages d'une critique solide et parfois neuve. Qu'il suffise de constater ici que la collaboration de Geoffroy, quoique longtemps anonyme, ne passa point inaperçue aux yeux de ses contemporains. C'est ainsi qu'en 1778, l'abbé Royou, répondant à un jugement très élogieux de Linguet sur l'*Année littéraire* [1], affirmait qu'il travaillait seulement à la partie polémique, et ajoutait : « Mais ces articles importants de littérature qui ont mérité les éloges si flatteurs de M. Linguet, je proteste que je n'y ai aucune part, et qu'ils sont l'ouvrage de M. Fréron (le fils), et de l'habile coopérateur qu'il s'est associé, homme aussi modeste que savant qui veut rester inconnu, afin que rien ne puisse gêner l'exacte impartialité qu'il a vouée au public [2]. » Or, je ne crois pas que cette *définition* puisse convenir à l'abbé Grosier, autre collaborateur de Fréron fils; car, en 1779, une note plus développée, et qu'il faut citer en entier, nous atteste que Geoffroy était bien, depuis 1776, le principal rédacteur de l'*Année littéraire*. Dans un article consacré aux *Trois siècles de la littérature française* par l'abbé Sabatier de Castres, le rédacteur (Fréron fils : du moins, c'est lui qui parle) répond à un *Post-scriptum* relatif à la collaboration de Grosier et de Geoffroy, et s'exprime ainsi :

« L'auteur des *Trois siècles* connaît parfaitement l'érudition

1. Linguet disait : « Je regarde l'*Année littéraire* comme la mieux écrite des feuilles périodiques, sans exception, comme le seul asile qui reste au bon goût et aux vrais principes, en plus d'un genre. »

2. *Année littéraire*, 1778, t. VIII, lettre XVI.

vaste, l'étendue des connaissances en tout genre, le goût exquis de M. Geoffroy; il sait que cet excellent littérateur, également versé dans la connaissance des auteurs anciens et modernes, *possède surtout au suprême degré l'art d'analyser et de juger les ouvrages dramatiques...* » On voit que la vocation de Geoffroy date de loin, et que, dès sa jeunesse, on lui attribuait une *spécialité*, malgré la variété des sujets sur lesquels il exerçait sa critique. « Cependant, continue Fréron fils, l'auteur se contente de dire que M. Geoffroy fournit à l'*Année littéraire* quelques articles écrits avec autant de sagesse que de goût; mais il se plaint amèrement que ces articles sont en trop petit nombre. Je remercie M. Sabatier de la douleur qu'il veut témoigner et de la retraite de M. Grosier, et de l'abandon où il croit que me laisse M. Geoffroy. Mais si l'aristarque eût voulu me consulter avant de rédiger cet article, comme cela paraissait naturel, je lui aurais appris, ou plutôt je l'aurais engagé à dire, ce qu'il sait très bien, que lors même que M. Grosier travaillait à l'*Année littéraire*, *M. Geoffroy en faisait déjà la partie la plus considérable*, qu'il fournissait dès lors *une infinité d'articles* qui n'ont pas peu contribué à augmenter la réputation d'ailleurs méritée de M. Grosier... » Et il cite en note : « L'extrait des ouvrages de M. l'abbé Condillac, n° 2, année 1776; — le discours préliminaire, n° 1, année 1777; — les extraits des traductions de l'Iliade par MM. Lebrun et Bitaubé; — les extraits des sermons du P. de Neuville; *tous les extraits de tragédies qui ont toujours été applaudis*, et une foule d'autres. » Il continue : « ... Je lui eusse appris que depuis la retraite de M. Grosier, M. Geoffroy ayant redoublé de zèle et d'activité nous a consolés de la perte que M. Sabatier déplore si amèrement, et dont je pense que le public s'est à peine aperçu; enfin, je lui eusse appris que cet habile critique fournit actuellement (malgré les distractions que lui cause l'emploi de professeur d'éloquence qu'il remplit au collège de Navarre avec autant de succès que de zèle) à peu près un article pour chaque numéro, tâche très pénible et que peut seul remplir un homme doué d'une facilité aussi prodigieuse que celle qu'a reçue M. Geoffroy de la nature. Malgré la violence que j'ai voulu faire à la modestie de M. Geoffroy, il ne m'a jamais laissé la liberté de le nommer, mais il ne m'est plus permis de dissimuler les droits qu'il a sur ma reconnaissance, puisqu'on veut les lui enlever [1]. »

1. *Année littéraire*, 1779, t. V, lettre VIII.

Faisons la part de la *réclame*; ce témoignage n'en est pas moins précieux, surtout à sa date. En 1776, Geoffroy est considéré comme seul capable de soutenir l'*Année littéraire*; en 1779, on distingue ses *extraits* des tragédies. — La même année, nouvelle note concernant la collaboration de Geoffroy; on y parle du *loisir nouveau* dont il jouit, « loisir qu'il se propose de consacrer uniquement à la plus grande perfection du journal [1] ». Et plus loin, un *Avis* annonce que « le premier numéro de 1780 commencera par un discours sur une matière de littérature, composé par M. Geoffroy ». Ce discours paraît; il est intitulé : *De l'influence de l'art sur les productions du génie*, et suivi de cette note : *Cet article est de M. Geoffroy, professeur d'éloquence au collège Mazarin*. Dans les deux volumes suivants, plusieurs articles sont signés de la même rubrique.

A partir du tome III de la même année, les articles ne sont plus signés. Peut-être Geoffroy quitta-t-il pour un moment l'*Année littéraire*? — En effet, en 1781, il prenait avec l'abbé Royou *le Journal de Monsieur*. Là, il signe ses articles, dont quelques-uns ont, nous le verrons, une réelle valeur. Mais il ne tarde pas à se brouiller avec Royou, qui est d'humeur insupportable, et celui-ci garde tout seul son *Journal de Monsieur* qu'il fait vivoter jusqu'en 1783. Geoffroy revint bien vite à l'*Année littéraire*, s'il la quitta jamais; car dans un article *signé* de la fin de 1783 [2], je lis un renvoi à un autre article de 1781. Et cette fois, il reste le principal collaborateur de Stanislas Fréron jusqu'en 1790.

D'ailleurs, ce n'était pas pour lui du temps perdu. Voici en effet quelques-uns des reçus donnés par Geoffroy à Mérigot, libraire de Fréron, ou à Mme Fréron; ces documents inédits peuvent amener un curieux rapprochement entre les mœurs littéraires du XVIIIe siècle et celles de notre temps.

Je reconnais avoir reçu de M. Mérigot, la somme de trois cent cinquante-trois livres pour trois numéros moins quatre pages que j'ai faits dans l'*Année littéraire*. A Paris, ce 21 juin 1780.
(*Signé* : GEOFFROY.)

Je reconnais avoir reçu de Madame Fréron, la somme de trois cents livres pour deux numéros et demi fournis à l'*Année littéraire*. Ce 25 septembre 1784. (*Signé* : GEOFFROY.)

1. *Année littéraire*, 1779, t. VIII, p. 137 (*Avis essentiel*).
2. *Id.*, 1783, t. VIII, p. 218.

Je reconnais avoir reçu de Madame Fréron, la somme de cent cinquante livres, pour un numéro et dix-huit pages fournis à l'*Année littéraire* jusqu'au numéro 33 inclusivement. Ce 3 novembre 1784.
(*Signé* : GEOFFROY.)

Je reconnais avoir reçu de Madame Fréron, la somme de cent vingt livres pour un numéro fourni à l'*Année littéraire* jusqu'au numéro 39 inclusivement. Ce 22 décembre 1784. (*Signé* : GEOFFROY.)

J'ai reçu de Mme Fréron, la somme de soixante livres pour solde de tous comptes de l'année 1784. A Paris, ce 13 janvier 1785.
(*Signé* : GEOFFROY.)

Or, 120 livres pour un numéro, c'est-à-dire pour 72 pages, c'est 1 livre 66 sous pour une page. La page de l'*Année littéraire* comprend 28 lignes; Geoffroy est donc payé à peu près six sous la ligne : pour l'époque, c'est un tarif élevé.

D'autre part, nous constatons, d'après les reçus reproduits plus haut, que du 25 septembre à fin décembre 1784, Geoffroy touche une somme de 630 livres, soit plus de 150 livres par mois, soit — si sa collaboration est assidue, comme on le voit les années où il signe ses articles — plus de 1800 livres par an. Ces 1800 livres, ajoutées à son traitement de professeur qui monte avec les éventualités à 2500 livres, portent à 4300 livres son revenu annuel. En 1784, c'est une fortune; et Geoffroy dut avoir, comme Fréron, un train de vie confortable. Ne nous étonnons point qu'il ait eu dans sa vieillesse l'habitude des bons repas.

Il est certain encore que Geoffroy, tout en travaillant à l'*Année littéraire*, fut à Paris le *correspondant* d'un prince russe, auquel, à la façon de Grimm et de La Harpe, il adressait périodiquement des Lettres. — Cette *correspondance* est restée absolument ignorée des contemporains et des biographes du critique. Il en existe une copie, à Rennes, entre les mains d'un érudit breton, lequel n'a cru devoir jusqu'à ce jour ni la communiquer ni la publier.

IV

La note insérée dans l'*Année littéraire* à la fin de 1779 fait allusion au « nouveau loisir dont jouit à présent M. Geoffroy ». C'est que, à la rentrée de 1779, Geoffroy avait passé de la rhétorique du *collège de Navarre* à celle du *collège Mazarin*; et le *collège Mazarin* était alors le seul qui possédât, comme aujourd'hui les

lycées de Paris, deux professeurs de rhétorique. Désireux de se faire un nom dans la critique, sans nuire à sa réputation universitaire, Geoffroy avait dû solliciter ce poste, un des moins chargés et des plus rémunérateurs.

Le livre très intéressaut de M. Franklin nous permet de reconstiter la *physionomie* du collège où notre critique a vécu de 1779 à 1790 [1].

En 1672, l'architecte Levau avait terminé les bâtiments destinés au *collège des Quatre-Nations*, bâtiments occupés aujourd'hui par l'*Institut*, et le collège ouvrait ses classes en octobre 1688 [2].

Les boursiers étaient au nombre de 30 à 36, choisis dans la noblesse pauvre et besogneuse. Les classes étaient suivies en outre par un très grand nombre d'externes. Ces externes, qu'on appelait *martinets* ne payaient aucune rétribution. « Au XVII[e] siècle, le collège des Quatre-Nations était celui de toute l'Université qui recevait le plus d'auditeurs de ce genre. Il devait en grande partie cette préférence à son cours de mathématiques [3]. »

Ajoutons enfin que *Mazarin* était le plus riche collège de Paris. Les professeurs y recevaient, non seulement comme les autres régents de l'Université, une part sur le 28[e] des Postes, mais encore un traitement fixe sur les revenus particuliers de la maison. C'est ainsi que Geoffroy, en 1789, touchait 1100 livres, dont 100 pour l'enseignement de la géographie; sa part sur le 28[e] des Messageries était de 1400 livres : soit un traitement de 2500 livres [4].

Au moment où Geoffroy, précédé d'une réputation de latiniste, et déjà célèbre par sa collaboration de trois années à la feuille de Fréron, entra au *collège des Quatre-Nations*, le grand maître était Ambroise Riballier, en fonctions depuis le mois d'août 1765; il eut pour successeur, en 1785, Emmanuel-Clément Bruget, dernier grand maître du collège. Riballier, raillé par Voltaire, fut un excellent administrateur; à sa mort, il légua au collège 500 livres en faveur des pauvres écoliers [5]. Quant à Bruget, on ne sait rien de lui sinon qu'il refusa, en 1791, de prêter serment à la constitution civile du clergé, et quitta le collège. Le biblio-

1. Franklin (A.), *Recherches historiques sur le collège des Quatre-Nations* Paris, Aubry, 1862.
2. *Id.*, p. 10.
3. *Id.*, p. 109.
4. *Id.*, p. 89.
5. *Id.*, p. 84.

thécaire L.-J. Hoocke fut comme Riballier compromis dans des mésaventures théologiques; il fut un des trois docteurs réprimandés pour avoir trop légèrement examiné la thèse de l'abbé Martin de Prades; lui aussi il refusa le serment exigé en 1791, et se laissa dépouiller de ses modestes fonctions [1].

Les collègues de Geoffroy étaient, en 1789, *Hauchecorne*, professeur de philosophie; *Charbonnet*, second professeur de rhétorique; en seconde, *Hennebert*, qui est porté seul professeur de rhétorique en 1793 dans le collège devenu, depuis 1791, *collège de l'Unité*. Le professeur de troisième, *Fresnois*, est en 1793 professeur de seconde.

Parmi les élèves des Quatre-Nations qui durent passer sous la férule de Geoffroy, on peut noter : *Lavoisier*, *Le Gendre*, le peintre *David*, *Bailly*, maire de Paris en 1789, le vaudevilliste *Désaugiers*, *Charlemagne*, l'auteur d'un grand nombre de charmantes petites pièces, *Marie-Joseph Chénier*, qui fut un de ses adversaires et surtout une de ses victimes. Un des petits critiques qui le harcela sans cesse, *Gobet*, débute ainsi dans un de ses pamphlets [2] : « J'ai fait ma rhétorique en 1782, sous M. Geoffroy, au collège Mazarin... » Ce qui ne l'empêche pas d'être un sot.

V

Pourrions-nous, dans une certaine mesure, nous représenter ce que fut Geoffroy comme professeur de rhétorique ? Sans doute. De nombreux articles consacrés par lui, dans l'*Année littéraire*, soit à des traductions, soit à des ouvrages d'enseignement, nous initient à ses idées et à sa méthode. Bien plus, une fois rédacteur du feuilleton, il ne laisse échapper aucune occasion de parler pédagogie ou études classiques; et chaque année, au mois d'août ou de septembre, il rend compte des *Exercices publics* ou *Distributions de prix* des maisons d'éducation.

Je ne saurais trop recommander à ceux qui s'en vont répétant que Geoffroy fut un bon pédant aux idées étroites, la lecture des quelques fragments insérés au tome VI du *Cours* (p. 386 à 419), sous la rubrique *Instruction publique*. — Les maux profonds dont souffrait, au début de ce siècle, une éducation désorganisée ou, ce qui est pis, organisée au hasard, d'après des principes

1. Jourdain, *Hist. de l'Univ.*, II, 288.
2. *Trait de reconnaissance de Julien-Louis Geoffroy*, Paris, in-8°, 1802, p. 1.

non éprouvés dont le seul mérite était de contredire la tradition, — ces maux qui tendent souvent à reparaître et à s'insinuer sous des noms spécieux, Geoffroy les a signalés avec sa vigueur ordinaire. Ajoutez qu'il avait, en la matière, une rare compétence.

Tout d'abord, Geoffroy n'admet pas que les parents se désintéressent de *la plus auguste de leurs fonctions*.

La plupart des pères, dit-il, refusent, sous prétexte d'affaires, d'élever leurs enfants; ils prennent un précepteur, c'est-à-dire un père d'emprunt, qu'ils paient pour jouer ce rôle... C'est une violation des lois de la nature. Un père vertueux et instruit est précepteur-né de ses enfants; les élever est sa première et sa plus importante affaire [1].

Ou bien, quand les parents gardent leurs enfants, même quand ils les font *sortir* de la pension pour quelques heures ou quelques jours, c'est afin de *s'en amuser*, de les *prodiguer comme des jouets*, de les initier à toutes les frivolités les plus troublantes de la vie mondaine.

Les enfants qu'on croit devoir mettre en pension, dit Geoffroy dans un excellent article inédit, n'en passent pas moins chez leurs parents près de la moitié de l'année, et c'est là véritablement que se fait leur éducation : ils sont associés à tous les plaisirs, témoins de toutes les actions, admis à tous les entretiens; on ne se gêne point avec eux. « Les malheureux, dit Quintilien, prennent les mœurs du siècle avant même de savoir si elles sont mauvaises. »

Et la suite de ces réflexions est d'un homme qui connaît bien la psychologie de l'écolier :

Qu'on se figure un pauvre enfant rentrant dans sa pension, ou plutôt dans son enfer, après avoir goûté les joies du paradis, l'imagination encore enflammée par tout ce qu'il a vu et entendu, à table, au bal, à la comédie, à l'Opéra. Je le vois nonchalamment étendu sur un banc, jetant un coup d'œil de mépris et de dégoût sur ses livres de classe, et comparant la mauvaise mine de son précepteur, la tristesse de tout ce qui l'environne, avec les objets séduisants dont il est encore enivré... Ainsi tout ce que l'on gagne en procurant aux jeunes gens des douceurs qui ne sont point de leur âge, c'est de répandre de l'amertume sur leurs études; les seuls plaisirs qui leur conviennent sont les ébats, les courses, les jeux en plein air; voilà ce qui fortifie le corps, sans altérer le calme de l'âme.

Enfin, comme conclusion, des règles qui sont d'un moraliste plus encore que d'un pédagogue :

Le premier principe de toute éducation est de retarder la crise des sens; et les parents font au contraire tout ce qu'il faut pour accélérer

1. *Débats*, 27 août 1807 (VI, 418).

la puberté et hâter l'empire des passions. Nous voulons que les enfants soient des hommes; dans la saison d'être hommes ils ne seront que des enfants... Ils savent tout ce qu'ils devraient ignorer, et ils ignorent tout ce qu'ils devraient savoir [1]..

Aussi Geoffroy proteste-t-il vivement — et avec une rigueur qui serait trop étroite si le mal n'avait été réellement inquiétant à cette époque — contre l'introduction des arts d'agrément dans les écoles. « Le temps destiné aux études solides est une dissipation continuelle [2]. » C'était aussi l'usage de faire chaque année des *exercices publics*. Les enfants jouaient la comédie, récitaient des pièces de vers (*composés par les professeurs*), chantaient ou jouaient des morceaux de musique. Geoffroy ne manqua pas de s'élever contre la frivolité de ces exercices [3] qui, d'ailleurs, firent bientôt place à des cérémonies plus sérieuses, dans lesquelles, après un *discours d'usage*, on distribuait les prix. Mais, autre abus : on donne des prix à presque tous les écoliers.

Il faudrait, dit Geoffroy, être d'une incapacité tout à fait extraordinaire pour n'avoir point de part à cette denrée, aujourd'hui l'une de celles qui coûtent le moins : c'est une merveille que cette abondance de palmes dont on couronne toutes les jeunes têtes dans le cours du mois de septembre [4].

Il est une question plus grave encore, et qui inquiète Geoffroy tout autant que celle de l'éducation proprement dite. On se préoccupe déjà de donner une instruction *utilitaire*. Le latin voit, de jour en jour, sa place diminuée, et Geoffroy se trouve en présence de la *question du latin*, avec toutes ses conséquences, telle qu'elle se pose à l'heure présente.

Les mathématiques, dit-il, ont aujourd'hui la même vogue qu'avait autrefois le latin. Aujourd'hui les mathématiques mènent à tout, et le latin ne mène à rien. Qu'est-ce en effet que le latin, *en supposant qu'on l'apprenne bien*? sinon la meilleure manière d'apprendre sa langue par comparaison et par pratique; de se former l'esprit, le jugement, le goût et le style, par le commerce des personnages les plus ingénieux et les plus sages de l'antiquité. Mais qu'est-ce que tout cela? Quel rapport direct cela peut-il avoir avec le négoce, la navigation et la guerre?

1. *Débats*, 11 septembre 1805. A propos de cet article, Dussault publia le 28 septembre 1805 une *Lettre à M. Geoffroy sur un des abus de l'éducation actuelle*, dans laquelle il le félicitait et reprenait à son tour la question, mais sans rien y ajouter de significatif.
2. *Débats*, 13 septembre 1806.
3. *Id.*, 6 fruct. XII. — 24 août 1804 (VI, 386).
4. *Id.*, 30 fruct. XIII. — 22 sept. 1805 (VI, 407).

Le problème est fort bien posé ainsi; il est résolu de la sorte :

Quelle que soit l'excellence des mathématiques, c'est dessécher l'âme des enfants, c'est tuer leur imagination et leur faire perdre leur temps, que de les appliquer à ces abstractions avant l'âge de quinze ou seize ans, temps auquel les études littéraires peuvent et doivent être finies, ou du moins très avancées, si l'on a su mettre à profit les premières années [1].

On le voit, c'est un programme anticipé de la *bifurcation*. Ceci n'est-il pas encore d'une actualité frappante?

Nous donnons trop aux méthodes, aux raisonnements, aux analyses; nous voulons tout démontrer et métaphysiquer sur tout : on a fait même de la grammaire un jargon ridicule... ('Noublions pas que Geoffroy parle ici des méthodes en usage dans l'enseignement primaire et secondaire; il ne faut donc pas en conclure qu'il repousse l'érudition ou la science.) La meilleure méthode, continue-t-il, est de beaucoup travailler; le meilleur maître est celui qui exerce ses élèves, qui donne à leur esprit le plus d'activité, et non pas celui qui fait de belles démonstrations que ni eux ni lui ne comprennent [2].

Excellent conseil aux maîtres ambitieux et phraseurs. Geoffroy ne fut pas de ceux-là, certainement, et l'on peut se représenter sa classe non comme une salle de conférences où le professeur pérore devant des écoliers émerveillés ou somnolents; mais il y devait régner un certain entrain, de la vie, de la chaleur; tous les élèves y étaient collaborateurs du maître; une question cherchait sa réponse de lèvres en lèvres, ou plutôt la réponse se dégageait et se formait peu à peu d'un échange de solutions trop timides ou trop téméraires, toutes insuffisantes, mais souvent heureuses, et dont le professeur lui-même tirait profit. Geoffroy dit encore :

On aurait bien voulu, dans ces derniers temps, rejeter toute la peine sur les maîtres, et *dispenser les enfants de tout effort* (je rappelle que cela est écrit en 1804); on s'est imaginé que de belles paroles, de beaux raisonnements les dispenseraient du travail : cela n'est pas possible, rien ne s'apprend sans beaucoup de peine [3].

A en juger encore par les articles que Geoffroy consacre aux anciens, les réflexions morales et pratiques devaient tenir une large place dans ses explications : « On peut mettre la morale à la portée des enfants, dit-il, c'est la seule *science* dont ils soient susceptibles [4]. »

1. *Débats*, 17 fruct. XII. — 4 sept. 1804 (VI, 395).
2. *Id.*, *ibid.*
3. *Id.*, 17 fruct. XII (VI, 397.)
4. *Id.*, *ibid.*

CHAPITRE III

GEOFFROY PENDANT LA RÉVOLUTION LE CONSULAT ET L'EMPIRE

L'Ami du Roi; Geoffroy *exilé* à Juvigny. — Sa rentrée à Paris; Bertin va le chercher à la pension Hix et le fait entrer aux *Débats*. — Sa vie à Paris de 1800 à 1814; sa physionomie et son caractère. — Sa mort; sa réputation.

I

Geoffroy était, quand la Révolution éclata, professeur de rhétorique à Mazarin et l'un des principaux continuateurs de Fréron. Fort estimé pour son enseignement et sa critique, il vivait cependant très renfermé, et se bornait à des relations toutes littéraires. Plus d'une fois, dans ses articles, il a protesté de son goût pour la retraite, de son amour pour l'étude; et nous pouvons l'en croire.

Mais tout en évitant de se dépenser dans le monde, il suit de très près le mouvement des idées et la transformation de l'opinion publique. En 1789, l'*Année littéraire* change de ton; les articles y font une place de plus en plus grande à la politique. Bientôt, Geoffroy abandonne une feuille qui ne répond plus, ni par le fond ni par la forme, aux besoins subitement éclos. Avec Royou, il rédige *l'Ami du Roi*, un des journaux les plus violents et les plus courageux du parti royaliste.

Le 22 juin 1791 (fuite de Varennes), le peuple brise les presses de *l'Ami du Roi*. Après le retour de Louis XVI, Royou reprend sa feuille et redouble d'audace généreuse. Le 4 mai 1792, un mandat est lancé contre l'abbé Royou, qui, obligé de se cacher, trouve un asile chez son second frère, Claude-Michel Royou [1].

1. L'abbé Royou, né à Quimper en 1743, par conséquent du même âge que Geoffroy, était beau-frère de Fréron. Il avait, comme Geoffroy, professé long-

C'est chez lui, ou peut-être chez un ami, qu'il meurt le 21 juin ou le 8 juillet 1792.

Le mandat lancé contre l'abbé Royou visait aussi ses collaborateurs, « les continuateurs de Fréron ». Geoffroy ne se sentit jamais aucune disposition pour le martyre ; il s'enfuit. Les biographes s'accordent à dire qu'il se réfugia dans un village des environs de Paris où il exerça pendant quelques années les fonctions de *maître d'école*. Féletz, Gosse, *la Gazette de France*, ne désignent pas ce village; *le Journal de Paris* indique Juvigny. De toutes les localités qui portent ce nom, il semble que nous pouvons choisir de préférence celle qui est située dans le département de l'Aisne, canton de Soissons. Féletz parle en effet « d'un hameau à quelques lieues de la capitale »; et Juvigny (Aisne) est, relativement, assez rapproché de Paris.

Le seul point intéressant et certain, c'est que Geoffroy fut *maître d'école dans un village.* Sans fortune, dépouillé de la situation qui le faisait vivre, il dut solliciter cet emploi comme gagne-pain. Mais, lui, le professeur de rhétorique du collège Mazarin, il lui fallut subir un examen. En effet, la loi obligeait « ceux qui voulaient exercer les fonctions d'instituteur à se présenter devant une commission chargée, dans chaque district, de constater leur degré d'instruction ». Cette loi ne fut, il est vrai, promulguée que le 7 brumaire an II; mais elle était déjà appliquée à Juvigny : Féletz et Levot [1] rapportent que Geoffroy comparut devant les principaux magistrats du village : « Le paysan en écharpe examinant la capacité littéraire de l'ancien professeur de belles-lettres, ne laissait pas que d'avoir son côté ridicule ; et ce qui rend la chose plus ridicule encore, c'est que Geoffroy pensa être déclaré impropre à l'emploi qu'il sollicitait. En effet, il paraîtrait que les réponses de l'ancien élève des Jésuites, interpellé sur ses opinions et ses antécédents politiques, ne satisfirent que médiocrement la religion patriotique de notre

temps, et occupé la chaire de philosophie au collège Louis-le-Grand, après l'expulsion des Jésuites. Collaborateur de l'*Année littéraire*, du *Journal de Monsieur*, fondateur de *l'Ami du Roi*, c'était un esprit solide, violent, sans souplesse ni finesse, mais aussi plus courageux que Geoffroy, — un vrai Breton du Finistère. — Son frère échappa à la Révolution. Déporté à l'île d'Oléron (au 20 fructidor), il vécut, sous l'Empire, dans l'étude et la retraite, redevint sous la Restauration un royaliste militant, et mourut en 1828. Il continua ses relations avec Geoffroy. — La famille des Royou pourrait faire l'objet d'un bel et intéressant ouvrage.

1. *Biographie bretonne* de Levot, art. *Geoffroy*.

magistrat campagnard[1]. » Nous savons que le *civisme* était la première qualité exigée des nouveaux instituteurs; et la meilleure note est celle-ci, accordée au maître d'école de Rilly-Saint-Sire : « Sa façon de penser est celle d'un vrai sans-culotte, conséquemment d'un franc et zélé républicain[2]. » Geoffroy dut avoir quelque peine à mériter le même témoignage.

Mais si suspect qu'il pût être sous ce rapport, je suis bien certain que les petits paysans de Juvigny trouvèrent en lui un instituteur singulièrement docte, qui répandit dans ce modeste enseignement le trop-plein d'une verve irritée et d'un orgueil humilié. Pendant les loisirs de sa *charge*, Geoffroy continua peut-être sa *Correspondance russe*; la chose est toutefois peu probable. Mais, certainement, il termina à Juvigny sa traduction de Théocrite, à laquelle il faisait allusion dans quelques articles de l'*Année littéraire*, et qui fut prête à paraître dès sa rentrée à Paris.

Il réfléchit, surtout. Dans la solitude profonde où ses craintes le tenaient renfermé, combien de fois ne médita-t-il point sur les conséquences terribles d'une révolution qu'il avait prédite, et dont il croyait connaître les vrais coupables? Qui sait si, dès ce moment, il ne rédigea pas, avec ses déceptions toutes fraîches, certaines de ses tirades les plus passionnées contre les philosophes, — et qui devaient prendre place bientôt dans le *feuilleton*? — Je m'imagine volontiers que Geoffroy, à peine installé aux *Débats*, avait une mine inépuisable de *notes* et de *fragments*.

II

Cependant, Geoffroy tournait souvent les yeux du côté de Paris. Peut-être y revint-il en secret quelquefois? Mais il attendait pour y rentrer définitivement que le calme y fût assuré.

> Les honnêtes gens, dit-il plus tard, cèdent à la violence par le défaut d'énergie et d'audace : ils ne savent point conspirer; leur existence n'a pas besoin de complots; *l'orage les disperse sans pouvoir les dissoudre; le premier calme les rallie;* ils forment naturellement une société, les fripons ne sont jamais qu'une faction[3].

Quand Geoffroy sentit le moment propice, il prépara son retour. En disciple éprouvé des rhéteurs dont il avait enseigné

1. Levot, *Biogr. bretonne*, art. *Geoffroy*.
2. A. Babeau, *l'École de village pendant la Révolution*, Paris, 1881, in-12.
3. *Débats*, 11 mai 1811 (III, 460).

l'art subtil à ses jeunes contemporains, il pensa qu'un peu de pathétique, mêlé à beaucoup de flatteries, serait le ton convenable à un suppliant. Il composa donc, dans un style qui est bien celui d'un professeur de rhétorique devenu instituteur, un placet adressé *Aux citoyens membres du Directoire du département de Paris*, et ce fut *l'épouse du citoyen Geoffroy* qui signa la supplique.

Nous avons conservé ce placet [1]; en voici quelques passages :

... Des ennemis acharnés dont je me propose de dévoiler la turpitude, poursuivent mon mari, et vous l'ont peint comme un mauvais citoyen, comme un collaborateur de Royou, comme un des rédacteurs de *l'Ami du roi*... Ces hommes jaloux de mon mari parce que l'ignorance l'est toujours du mérite, l'ont chargé de calomnies... Si le plus heureux des hasards n'eût dérobé à leur fureur un savant dont l'Université s'honore, je pleurerais aujourd'hui sa perte, ou plutôt, comme il est mon unique soutien, deux victimes eussent été immolées à la fois; la douleur et la faim m'eussent immanquablement précipitée dans le tombeau.

Voilà, citoyens, en raccourci, les crimes de ceux qui poursuivent aujourd'hui mon mari, et qui voudraient vous rendre complices de leur injuste haine.

Je ne vous demande pas de ne point prononcer la destitution qu'ils sollicitent. C'est assez qu'elle soit injuste, pour que je sois à l'abri de toute crainte. Mais ce que je vous demande, c'est que vous me donniez les noms de ces lâches calomniateurs, pour que je les poursuive devant les tribunaux, en réparation du grand mal qu'ils m'ont fait et du mal plus grand qu'ils voudraient me faire.

Signé : L'épouse du citoyen Geoffroy, professeur d'éloquence au collège Mazarin.

Cette requête, sans date, doit être de novembre ou décembre 1795, et Geoffroy rentra probablement à Paris dès les premiers jours de 1796. Mais l'incorrigible journaliste se remit de plus belle à *travailler*. Il collabora au *Véridique* [2], dirigé par Jean Corentin Royou; à *la Feuille du Jour* [3], au *Bulletin de l'Europe* [4], au *Journal des Défenseurs de la Patrie*. Bientôt, il tentera, avec l'abbé Grosier, de ressusciter l'*Année littéraire*, dont huit volumes paraîtront, de janvier 1800 à février 1801.

1. *Aux citoyens membres du Directoire du département de Paris*, B. N., *pièce*, Ln. 278 520.

2. C'est au *Véridique* que Geoffroy aurait connu Bertin. Cf. *Centenaire du Journal des Débats*, p. 14.

3. Ed. Fournier, *Chronique et légendes de Paris*, 1864, p. 131, 133, 137.

4. Le prospectus est signé *Geoffroy et Buret*, an VII, Hatin, *Bibl. de la Presse*.

Mais, pour s'assurer le pain quotidien, il était redevenu *maître d'études*, à la pension Hix, dans le faubourg du Roule. *Maître d'études*, ce sont ses biographes qui l'affirment; peut-être fut-il *répétiteur* des écoliers que la pension Hix menait aux classes de quelque *École professionnelle* du voisinage. Toutefois, rien ne doit nous étonner; et l'on vit, après la Révolution, bien d'autres déchéances. S'il tenait à se réserver des loisirs pour écrire dans les journaux, Geoffroy fut le premier sans doute à solliciter une place qui ne lui demandait aucun travail.

« Un jour d'été, dit Jules Janin, que Geoffroy était plongé plus profondément que jamais dans les souvenirs de sa jeunesse, et qu'il voyait errer sous ses yeux Mme de Lespinasse et d'Alembert, Mlle Voland et Diderot, J.-J. Rousseau et la comtesse d'Houdetot, le baron de Grimm et Mme d'Épinay; au moment où tout chantait à ses oreilles, Mlle Fel dans *le Devin de village* et Mme Saint-Huberti dans *Armide*; à l'heure où Mlle Clairon se préparait pour jouer *Zaïre*, où Lekain devait jouer Orosmane, la grande cantate promettant pour la petite pièce *le Legs* de Marivaux, l'abbé Geoffroy entendit dans la cour du pensionnat une voix qui demandait M. Geoffroy. La voix était haute, sonore et d'un beau timbre, et l'homme qui venait d'entrer portait la tête la plus intelligente et la plus noble qui se fût jamais montrée en ces parages du *qui*, *quæ*, *quod*. C'était M. Bertin lui-même. Il venait d'acheter aux frères Baudouin le privilège d'une humble feuille intitulée *le Journal des Débats*, qui avait été oubliée dans la proscription universelle. A peine il eut son titre et son but de journal, M. Bertin s'inquiéta de l'abbé Geoffroy. Qu'était-il devenu dans cette tourmente? où donc se cachait-il à cette heure? On lui indique enfin la pension de la barrière Blanche, où il arrive à quatre heures, en disant à l'abbé Geoffroy qu'il a besoin de lui, qu'il veut lui remettre à la main sa plume à demi brisée, et que les temps anciens vont revenir. Vous jugez de la joie et de l'étonnement de l'abbé; s'il fut content de planter là cette aimable jeunesse, et de dire adieu au pain sec, à l'eau fraîche, aux retenues, aux *pensums*, à cette odeur d'encre, à la classe, à l'école, à la faim, à la servitude, à la misère des collèges, à l'existence d'un cuistre! « Allons, dit-il à M. Bertin, allons-nous-en! » Et le voilà parti sans demander son reste. Il s'en alla dîner, d'abord, comme il n'avait pas dîné depuis tantôt six années; après le dîner, il s'en fut à l'Opéra, où il vit sauter une danseuse maigre et *désossée* (un mot de l'abbé Geoffroy);

puis, le lendemain, dans le nouveau *Journal des Débats*, qui paraissait pour la première fois, il écrivit d'une main délibérée, un peu pédante encore, mais habile et féconde, le premier feuilleton du *Journal des Débats*... Le succès fut immense, incroyable; on s'arrachait le journal; et ce premier jour suffit pour fonder la renommée de maître Geoffroy [1]. »

Il y a là, comme dans tout ce qu'écrit J. Janin, quelques assertions un peu fantaisistes. Un biographe digne de foi, Gosse [2], nous dit que Geoffroy hésita quelque temps à accepter les propositions de Bertin. Nous constatons aussi que le premier feuilleton de Geoffroy est du 11 ventôse an VIII (2 mars 1800) et *les Débats* paraissaient, dans leur nouveau format, depuis le 3 pluviôse an VIII (23 janvier 1800).

Enfin, le succès *immense*, *incroyable* du premier feuilleton est sans doute un agréable dénouement de cette petite scène. Mais la vérité est qu'il fallut plus d'un jour à *maître Geoffroy* pour fonder sa réputation. Il débute en ventôse an VIII (mars 1800) et sa première polémique avec *le Journal de Paris* est de messidor an IX (juillet 1801).

III

D'ailleurs, Geoffroy lui-même ne soupçonna pas que son feuilleton prendrait tant d'importance et absorberait tout son temps.

Nous voyons en effet, par une réclame du *Journal des Débats*, en date du 5 prairial an VIII, que Geoffroy dirigeait une *maison d'éducation*, située *rue des Amandiers-Popincourt, N° 27*. Un prospectus de quinze lignes vante les talents « du citoyen Geoffroy, ancien professeur de rhétorique, dans la ci-devant université de Paris, au collège Mazarin ». Peut-être ne fut-ce là qu'une tentative, aussitôt abandonnée. Mais s'il renonce à la direction d'une *maison d'éducation*, il songe un instant à professer en public, et le *Journal de Paris* publie l'annonce suivante : « *Le citoyen Geoffroy, ancien professeur d'éloquence au collège des Quatre-Nations, remplace La Harpe à l'Athénée républicain et doit ouvrir incessamment ses cours de littérature* [3]. » Cette nouvelle, il est vrai, est démentie le mois d'après par *le Journal des Débats*. Il n'en reste

1. J. Janin, *Variétés littéraires*, p. 66.
2. *Notice* en tête du *Cours.*
3. *Journal de Paris*, 17 ther. an X. — 5 août 1802.

pas moins acquis que Geoffroy était considéré, dès 1802, comme digne de succéder à La Harpe, et que des pourparlers furent engagés entre lui et l'*Athénée* [1]. Mais il était trop indépendant, trop franc, trop entier dans ses admirations et dans ses haines, pour plaire à ce public bizarre, affolé de savoir et d'éloquence, comme hier il était ivre de sang et de proscriptions, comme demain il le sera de plumets et de grands sabres. Eh quoi! être un Demoustier! un Delille! un Legouvé! être un La Harpe, même, et se travailler à chercher des gentillesses pour faire pâmer d'aise les belles du jour, ou des allusions politiques pour exciter les larmes et le bruit [2]? Allons donc! Geoffroy sera ce qu'il est, un homme de *réaction critique*. Le feuilleton est une tribune indépendante; c'est de là, et de là seulement qu'il parlera, plus haut et plus efficacement qu'à côté du verre d'eau tiède préparé pour le citoyen Guinguéné [3].

Cependant, de nouveau, on veut lui faire violence. Il s'ouvre, au Marais, à l'ancienne intendance, rue de Vendôme, une *Université de Jurisprudence*. *Les Débats* [4] annoncent l'ouverture des cours pour les premiers jours de novembre 1802, et citent Geoffroy comme devant y professer l'*éloquence*. — Le lendemain, *le Journal de Paris* fait la même annonce [5] : le cours de Geoffroy doit avoir lieu le samedi à deux heures. — L'organisation de l'*Université de Jurisprudence* traîne un peu; car au mois de mai 1803, les cours ne sont pas ouverts. Mais rien n'est changé en ce qui concerne Geoffroy, et *le Journal de Paris* annonce encore le jour et l'heure de ses leçons [6]. Au mois d'août, nouvelle réclame : *le Journal de Paris*, après quelques lignes en faveur des *Annales* que va publier cette Université, ajoute : « M. Geoffroy doit s'attendre à des critiques; mais il connaît les

1. L'*Athénée républicain*. — Fondé sous le nom de *Musée* par Pilâtre de Rozier, porta le nom de *Lycée* (où enseignèrent Fourcroy, Chaptal, Monge, Cuvier, La Harpe, Marmontel, Garat...) puis, d'*Athénée républicain* en 1803 et, plus tard, devint l'*Athénée de Paris* et l'*Athénée royal*. Cf. article de A. Pougin dans la *Grande Encyclopédie*.

2. Cf. E. et J. de Goncourt, *Société française pendant le Directoire*, 1864 (p. 244-352).

3. A l'*Athénée*, on attendait, le 23 février 1803, l'arrivée de Guinguéné. Un des auditeurs, altéré par la chaleur d'une salle pleine, se lève, prend le verre d'eau placé sur la chaire et veut boire... Le *garçon* se précipite pour appréhender cet indiscret; mais déjà celui-ci s'était arrêté : le *verre de M. le Professeur* contenait de l'eau chaude. *Débats*, 24 février 1803.

4. *Débats*, 25 oct. 1802.

5. *Journal de Paris*, 26 octobre 1802.

6. *Id.*, 7 mai 1803.

véritables règles, et son érudition lui fournira certainement de bons exemples de l'éloquence [1]. » Cependant pour une raison quelconque, Geoffroy ne professe pas rue de Vendôme; le *Courrier des spectacles* publie l'avis suivant : « Samedi 20 (novembre) M. *Dorfeuille* ouvrira son cours d'éloquence [2]. » Il était dit que Geoffroy serait journaliste, et rien de plus, ou, si vous le voulez, rien de moins.

Il habite alors dans le faubourg du Roule, *rue de l'Union*, *3*, dans la maison d'éducation du citoyen Lecrosnier [3]. Quelques années après, il se transporte rue *Matignon*. Cette rue, qui porte encore le même nom, allait de l'avenue des *Champs-Élysées* à la *Grande-Rue-Verte* (aujourd'hui rue de *Penthièvre*); elle a été coupée par la rue du *Faubourg-Saint-Honoré*. Nous ne savons pas quelle maison de la rue Matignon habitait Geoffroy; probablement un immeuble aujourd'hui démoli, car il était voisin du fleuriste Tripet, lequel demeurait au n° 18 de l'avenue des *Champs-Élysées*, en face du *Jardin Marbeuf*.

Geoffroy a souvent parlé des fleurs, et surtout des tulipes de son voisin Tripet.

> Le fleuriste Tripet, écrit-il en 1806, est maintenant un homme célèbre, un grand personnage : il prétend que j'ai contribué à sa renommée; et je m'y intéresse comme si elle était un peu mon ouvrage... Je compte aujourd'hui mes printemps par mes annonces de ses fleurs; agréable chronologie [4] !

J'imagine que ces *annonces*, Tripet ne les paya jamais qu'en fleurissant de ses fleurs le salon du vieux critique, et peut-être son jardinet. On aime à se représenter Geoffroy — jadis habitué au vaste enclos de la rue du Pot-de-Fer, et au beau jardin du collège Louis-le-Grand, exilé pendant quelques années à la campagne — se promenant chaque matin de printemps et chaque soir d'été dans les allées de son voisin; plus d'une fois il dut « prendre racine devant la *Solitaire* »; mais il est peu probable qu'il y ait jamais « oublié de dîner » [5].

1. *Journal de Paris*, 23 août 1803.
2. *Courrier des spectacles*, 3 nov. 1803.
3. Gobet, *Trait de reconnaissance...* 1802 (p. 14); *Réponse définitive de J.-L. Geoffroy...* aux *deux brochures du cit. Hoffmann*, 1802 (p. 10).
4. *Débats*, 11 avril 1806.
5. La Bruyère, *De la mode*.

IV

Désormais la biographie de Geoffroy est tout entière dans l'histoire du feuilleton ; c'est à travers les incessantes polémiques qu'il soutient contre des adversaires infatigables, quoique toujours battus, qu'on verra se dessiner très nettement la figure du critique. Mais ses contemporains et ses biographes nous ont laissé quelques réflexions qui peuvent servir à reconstituer sa physionomie.

On a souvent dit de Fréron qu'il était aussi aimable en société que mordant dans ses écrits[1]. Formé à la même école, Geoffroy devait avoir, avant la Révolution, un caractère analogue à celui de Fréron. Dans ses articles à l'*Année littéraire*, on sent une nature riche, franche, ouverte, parfois un peu exubérante ; jamais de flatteries aux puissances, seulement l'éloge vague de l'ordre et de la religion. Le ton de sa critique au *Journal des Débats* montre que les circonstances, sans modifier profondément son caractère, en ont rompu l'équilibre. Une carrière interrompue, les transes du journalisme politique, la fuite, l'exil, le retour craintif, — quelle âme ne sortirait brisée de tant d'épreuves ! Lui, il résiste ; mais l'effort a altéré sa bonne humeur et plissé son front. Il devient « dans sa vie privée, chagrin et difficile à vivre, même avec ses amis. Il est taciturne et peu communicatif. Sa réserve va jusqu'à la méfiance : on sent que cette riche nature a été aigrie par l'adversité[2]... » Les pamphlétaires et les caricaturistes lui donnent la même physionomie : un domestique annonce à son maître un visiteur : « Monsieur, vous ne savez pas quel est cet homme... Il est sombre, rêveur ; il a l'air de méditer une mauvaise action. — C'est le rédacteur du feuilleton, fais entrer. — Sa figure est ridicule. — C'est le rédacteur du feuilleton. — Il a le dos contrefait, comme s'il avait reçu des coups... — C'est le rédacteur du feuilleton. — Il semble chercher une victime. — C'est le rédacteur du feuilleton. — Je ne crois pas, monsieur, car il m'a parlé trop poliment. — Ce n'est point le rédacteur du feuilleton[3] ! »

Gosse, sur un autre ton, semble confirmer l'opinion de *M. Co-*

1. Voir surtout le charmant petit volume de Ch. Monselet, *Fréron ou l'illustre critique*, 1864, p. 62.
2. Levot, art. cité.
3. *Monsieur Cothurne*, Paris, 1803, p. 16.

thurne : « Cet homme dont le style est toujours si ferme était, dit-il, du caractère le plus timide; son maintien avait quelque chose de gêné, de gauche, d'embarrassé; sa vue un peu basse donnait à sa démarche de l'incertitude et de la pesanteur [1]. » Et Délécluze dans ses *Souvenirs* nous le représente avec une figure *insignifiante*, une personne *assez mal tenue*. Il dit ne lui avoir entendu prononcer, à table, que ces mots adressés à l'un de ses voisins : « Vous ne saurez jamais dîner; vous mangez trop vite [2]. »

Le Journal de Paris nous dit aussi *qu'on cherchait inutilement dans la société l'auteur du feuilleton* [3].

Aussi Geoffroy dut-il rester très renfermé pendant la première année de sa collaboration aux *Débats*; en l'an IX (1801) il écrit :

Les gens de lettres sont faits pour vivre entre eux; chez les grands comme chez les petits, ils sont hors de leur élément : la littérature est un ordre particulier de l'État qui déroge en quelque sorte et qui se mésallie en se familiarisant trop avec les autres classes... Ils ne doivent communiquer qu'avec leurs pairs et ne comparaître qu'au tribunal du public : *si quelquefois ils se glissent dans les cercles nombreux et brillants, que ce soit pour en observer les mœurs, pour en saisir les ridicules. La nature des auteurs est d'être dans la société des espions qui viennent à la découverte des vices et des faiblesses des particuliers* pour en faire leur rapport au public; mais depuis que les gens de lettres ont la sotte ambition d'être gens du monde, *de peintres qu'ils étaient, ils sont devenus les originaux à peindre* [4].

Voilà des réflexions aussi justes que piquantes.

Mais, si Geoffroy cherchait à s'isoler, le public venait à lui. Et quel public! le plus bruyant, le plus bavard, le plus tracassier de tous : celui des auteurs et des acteurs. D'abord, à le juger d'après son style et ses opinions, « on s'était figuré une divinité rébarbative. Quel fut l'étonnement de voir qu'il n'était insensible ni aux charmes de la beauté, ni aux hommages d'un cœur humble et soumis. Dès lors, il devint l'arbitre suprême des réputations dramatiques, et comme le souverain des coulisses. Les directeurs de tous les théâtres envièrent son alliance et recherchèrent sa protection. Il eut des loges à tous les spectacles, et se composa une cour nombreuse d'auteurs, d'acteurs et d'actrices. Jamais monarque au milieu de ses sujets ne reçut plus de marques de respect et de soumission... Cette révolution

1. Gosse, *Notice*, p. XII.
2. Délécluze, *Souvenirs de soixante années*, cités par A. Heurteau, dans le *Livre du Centenaire des Débats*, p. 67.
3. *Journal de Paris*, 9 mars 1814.
4. *Débats*, 23 prair. IX. — 12 juin 1801.

le fit sortir de la vie obscure et solitaire qu'il avait menée jusqu'alors; car la nature ne l'avait point fait pour être homme du monde[1]. »

Le monde qu'il fréquenta ne dut jamais être le grand monde. Là on applaudissait ses articles; mais nous avons vu par ses propres déclarations qu'il ne s'y croyait pas à sa place, beaucoup plus par orgueil que par humilité. Il allait dîner chez Mlle Raucourt, chez Mlle Contat, chez les Gardel, de l'Opéra, chez Mme Belmont, de Louvois. A son tour, sans doute, il les recevait chez lui : c'était le *père des comédiens*[2].

Enfin, veut-on voir Geoffroy dans ses rapports avec les écrivains qui viennent le solliciter, qu'on lise cette page charmante de Brifaut, racontant sa visite au redoutable *Père Feuilleton* :

« Ce Geoffroy dont la main sexagénaire maniait si fièrement la verge de la critique, avait pourtant l'apparence d'un bonhomme... Le terrible exécuteur des hautes œuvres littéraires m'accueillit à merveille, m'attira vers lui sur un canapé et m'interrogea de l'air le plus obligeant. En vérité, il ne tenait qu'à moi de le croire gagné à ma cause. Mais à travers ses manières toute rondes, je distinguai un petit sourire sardonique, qui me mit en garde contre lui. Le vieux renard, en m'adressant des compliments assez flatteurs, en me promettant ses encouragements pour mes débuts, me tendait familièrement la patte; mais voyant que je la soulevais avec curiosité : — Que faites-vous donc? me dit-il tout inquiet. — J'examine si la griffe y est. — Pas encore. — Dieu veuille qu'elle ne pousse jamais!... Tel fut notre dialogue qui fit rire les assistants, et dont je me suis souvenu après la représentation de ce pauvre *Ninus II*, qu'il déchira tant qu'il put, sans doute pour me prouver que la griffe avait poussé[3]. »

V

Résumons les traits épars de cette physionomie.

Tout au fond, des origines de très petite bourgeoisie, dont Geoffroy tire plutôt du bon sens que l'esprit de révolte, et plutôt des idées moyennes, équilibrées, que des aspirations ambi-

1. *Journal de Paris*, *Notice sur M. Geoffroy*, 9 mars 1814.
2. Cf. 3e partie, liv. III : *Les Comédiens*.
3. Brifaut, *Récits d'un vieux parrain. Œuvres* (I, 216).

tieuses; — une nature de Breton persévérant et obstiné, de la race des Royou et des Fréron, ne pouvant concevoir une existence possible en dehors de la polémique, et qui doit, toujours renversé, se relever toujours. — Là-dessus, une longue et patiente éducation, une instruction sévère et toute classique, — dans un collège de Jésuites à demi ouvert sur le monde. Puis la pratique de la philosophie scolastique, chez ces mêmes Jésuites, les plus souples des théologiens, les plus mondains des *docteurs*, très mêlés au mouvement littéraire et social dont ils aspirent à prendre la direction... Et, brusquement, un choc, un arrêt. — Alors, une vie subalterne. Des années de préceptorat chez un financier, où brillent toutes les formes du luxe et du plaisir; un coin obscur au fond d'une loge, derrière une femme élégante; des heures de surveillance dans une étude de collège, des heures de travail entêté dans une *chartreuse*, sous les combles de Montaigu. Des grades conquis péniblement, une chaire de collège emportée au concours. Et désormais, une place au soleil, un nom, une influence, la succession de Fréron; le voilà l'un des chefs de cette grande bataille littéraire et philosophique, qui va s'exaspérant de plus en plus jusqu'à la Révolution. Et cependant Geoffroy s'est marié; il a des revenus larges et assurés; il aime la vie copieuse et gourmande; il prend sa revanche des années dures et décevantes; « il a l'oreille rouge et le teint bien fleuri »; il fréquente assidûment la Comédie-Française et l'Opéra-Comique, où maintenant il entre d'un pas ferme et d'un air entendu, comme un journaliste qui jouit de ses *grandes entrées* et dont on chuchote le nom quand il passe. — Tout cela, une tempête le jette bas. On serre à la hâte ses papiers, on s'enfuit, le soir, comme un malfaiteur. Pendant trois ans, ce sont de longues et mornes journées, dans un village presque désert, des journées de rêverie pénible, — et des nuits hantées par les souvenirs. Là-bas, du côté où le soleil se couche, Paris; Paris où l'on s'égorge, et d'où montent des lueurs de sang. — Enfin, une rentrée furtive, dans un faubourg aux maisons basses, aux grands jardins. L'œil éteint, la mine longue, le vieux professeur redevenu maître d'étude, le critique retombé dans la domesticité mène, le long des grands arbres qui s'échelonnent jusqu'à Neuilly, les promenades de quelques écoliers sournois. — Un jour, le surveillant à l'habit râpé n'est plus là. Il s'est logé dans ses meubles; on dit qu'il écrit dans un grand journal. — Pour la troisième fois, il a conquis l'indépendance, et bientôt le voilà

plus célèbre que jamais; de tous les survivants à la Révolution, il a rebondi le plus haut, et d'un seul coup; son nom, maudit par les uns, redouté par les autres, remplit les feuilles publiques et les conversations; on le *joue* sur la scène, on le montre dans les lanternes magiques. Cette fois, nulle puissance humaine ne lui arrachera son sceptre ni sa férule. Animé, exalté par tant de rancunes anciennes et de popularité présente, armé de son érudition et de son expérience, il recommencera la bataille, à soixante ans, plus acharné que jadis. Non seulement il se pliera aux nouvelles exigences de la lutte; mais il créera une tactique à lui, et son feuilleton servira de modèle à ses ennemis et à ses successeurs.

Telles sont les phases par lesquelles a passé Geoffroy; tels sont les éléments successifs dont s'est formé son talent assez complexe et inégal, de journaliste et de critique.

Nous avons un portrait de Geoffroy, publié, en 1803, en tête du pamphlet *l'Innocence reconnue*; ce portrait a été reproduit, en sens inverse, dans une gravure de Jules Sarreau, en 1847. Je n'en connais point d'autre. — Le visage est régulier; le front, légèrement fuyant, se bombe au-dessus des sourcils très proéminents, qui recouvrent un œil profond et interrogateur; le nez long et fin; la bouche petite, bien faite, est plutôt grave et douce que moqueuse : mais, au coin de la lèvre, un pli assez accentué promet le *sourire sardonique* dont parle Brifaut; les pommettes sont saillantes, la mâchoire large et carrée, le menton charnu. La tête, enfoncée dans les épaules, donne à toute la personne une attitude de fixité méditative et d'obstination.

Mme Geoffroy, la *Dame Guêpe* du *Courrier des spectacles*, la *Follicula* de Luce de Lancival, « l'ogresse qui partage sa couche », dit Lepan, était, suivant un contemporain, « une sorte de petit lutin spirituel qui eut toujours un grand ascendant sur son époux. Souvent, elle l'arrêta, lorsque, par un trait acéré, il allait stimuler tel acteur, ou mettre à mort tel auteur déjà étourdi d'une chute [1]... » Je ne sais si elle s'habillait avec les vieux oripeaux de Mlle Raucourt et de Mlle Georges, mais il me semble certain, à en juger par les fréquentes digressions morales de Geoffroy sur le mariage et sur les femmes, que le vieux ménage vécut toujours, en dépit des pamphlets et des potins de coulisses, dans la plus parfaite union.

1. *Le Petit Homme noir*, Paris, 1815, in-12, p. 118.

VI

Geoffroy écrit un *feuilleton* presque tous les deux jours. Très rares sont ses absences : il a pour son *métier* une véritable passion. Du 7 au 19 brumaire an IX, il est *indisposé*, soit douze jours; puis du 30 frimaire au 7 nivôse an X, *huit jours*. A propos de cette dernière interruption, il écrit :

Il me semblait entendre de mon lit le fracas des applaudissements et des sifflets. Le délire d'une imagination troublée me transportait dans mes séances accoutumées du théâtre. Alors, j'ai signifié aux médecins que je n'avais pas le temps d'être malade, et m'échappant de leurs mains, je rentre dans la carrière[1].

Pendant cette absence de huit jours, Geoffroy avait été remplacé. Le 30 frimaire an X, *le Journal des Débats* donne un feuilleton sur *l'Auberge de Calais* et le fait suivre de cette note : « Cet article n'est point du rédacteur ordinaire : une indisposition l'avait empêché d'assister à cette première représentation. » Et les feuilletons du 2 nivôse et du 4 nivôse sont également du *suppléant* de Geoffroy. Mais c'est la seule fois qu'il cède sa plume[2].

Du 29 fructidor au 6 vendémiaire an XI, il prend des vacances : *huit jours*. — Du 28 avril au 12 mai 1805, il est malade : *quatorze jours*. — Dernière interruption, du 7 au 18 décembre 1811 : *onze jours*. A ce propos, il écrit :

Il n'est pas permis d'être malade au *Journal de l'Empire*. Après dix jours d'indisposition, me voilà de retour à mon poste; et cette éclipse d'une décade a causé des alarmes. Depuis que je travaille au journal, j'ai déjà été interrompu par trois maladies : le public, plein de confiance, a bien voulu m'attendre : jamais sa bienveillance ne s'est démentie[3]...

Tout cela fait cinquante-trois jours d'absence, pendant une collaboration qui dura près de quatorze ans.

Chacun savait, dès le premier jour sans doute, que Geoffroy était le rédacteur du feuilleton. Nous en avons la preuve dans

1. *Débats*, 7 niv. an X. — 28 déc. 1801.
2. Sainte-Beuve prétend, *Portraits littéraires*, I, p. 466, que pendant la dernière maladie de Geoffroy, Nodier écrivit plusieurs feuilletons, sous la signature et dans la manière du critique; et que le *Cours* contient plusieurs morceaux dus à Nodier. — Le fait est impossible à vérifier; mais il est peu probable; et Sainte-Beuve, en tout cas, aurait pu indiquer la source de cette tradition.
3. *Débats*, 18 déc. 1811.

les pamphlets parus en 1802 et 1803, où il est nommé. Mais il ne signe ses articles qu'à partir du 15 septembre 1810.

J'ai pris le parti, dit-il à cette date, de mettre à la fin de mes articles mon nom en toutes lettres, manière de se faire connaître plus claire et moins sujette à équivoque que toute espèce de marque ou de lettres initiales[1]. Le public qui sait que c'est moi qui ai créé et fondé le feuilleton, avait pris l'habitude de m'attribuer une foule d'articles auxquels je n'avais aucune part; c'est cet inconvénient que j'ai prétendu éviter en signant mon nom tout entier.

Par une coïncidence tout à fait singulière, le caissier des *Débats* s'appelait Geoffroy; et l'auteur de l'article *Geoffroy* dans l'*Encyclopédie* Larousse dit : « Nous avons vu une quittance d'abonnement au *Journal de l'Empire*, vendue comme un autographe du critique (Vente Trémont, 1852). »

Cette collaboration très active n'allait pas sans quelques accrocs, d'autant plus que Geoffroy attendait souvent, paraît-il, la dernière heure pour rédiger son article. « Il n'écrivait jamais mieux qu'en cédant à l'impression du moment; il remplissait spontanément (?) des petites feuilles de papier, et faisait son travail avec tant de précipitation que lorsqu'il écrivait la seconde feuille, il ne possédait plus la première. » Et Gosse raconte une anecdote, aujourd'hui devenue banale parce qu'elle est vraie d'un trop grand nombre de journalistes, mais qui, à sa date, est caractéristique. Geoffroy, à la table d'un libraire « riche et gourmet », avait oublié son feuilleton. Un apprenti de l'imprimerie vient le lui réclamer, et le critique lui fait emporter, entre les différents services, de petits papiers dont on lui rapporte l'épreuve au dessert[2]. — De là, des fautes d'impression assez fréquentes. Les feuilletons portent souvent un *Errata* relatif au feuilleton de la veille. Ajoutons, pour être véridique, que Geoffroy mit assez souvent ses bévues au compte des imprimeurs, — qui ont bon dos.

C'est ainsi que Geoffroy vivait, partageant son temps entre le théâtre, les dîners de ses amis, la rédaction de ses articles, et le jardin de Tripet. Son nom était célèbre dans Paris. « Des gens de bien qui vivaient dans ce temps-là, dit J. Janin, m'ont raconté que, dans les lanternes magiques à l'usage des petits enfants, entre la représentation de Madame la Lune et de M. le Soleil, la lanterne avait adopté de préférence, au milieu de

1. Ceci est à l'adresse des autres rédacteurs des *Débats*, qui signent Y., T., A., etc.
2. Gosse, *Notice*, p. xxxi.

tous les héros de ce bas monde, Sa Majesté l'Empereur et l'abbé Geoffroy. La figure de l'abbé Geoffroy se retrouvait inévitablement dans tous les salons de Curtius, dans toutes les caricatures, dans toutes les collections de portraits[1]. »

Aussi les journaux sont-ils à l'affût, lorsque, en février 1814, Geoffroy, âgé de soixante et onze ans, tombe gravement malade, *Le Journal des sciences et des arts* annonce le premier son état[2], et nous montre le vieux critique essayant encore une fois de réagir contre son mal : « Le *père des actrices* a fait hier sa première sortie. On l'a vu un moment le soir, au théâtre de la Gaîté; mais il paraissait souffrir encore[3]. » Mais « la maladie de M. Geoffroy devient d'une nature plus alarmante[4]... »

« Pourquoi a-t-on la bonté de s'occuper de moi, dit Jouy dans *la Gazette de France*, quand le roi du feuilleton plonge l'art dramatique dans le deuil et la consternation, quand les comédiens sont menacés de perdre leur père, les auteurs leur appui, la scène son protecteur, et la France son oracle[5]? » Ce n'était guère le moment de railler : *le Journal de Paris* est plus convenable : « On dit que M. Geoffroy est très malade et qu'il a été administré avant-hier[6]. »

Enfin, le 27 février, *le Journal de Paris*, *le Journal des sciences et des arts*, *la Gazette de France* et *les Débats* annoncent la mort de Geoffroy. Voici la note des *Débats* : « C'est avec douleur que nous annonçons à nos lecteurs la mort du plus ancien de nos collaborateurs. M. Geoffroy, ci-devant professeur d'éloquence au collège des Quatre-Nations, a terminé aujourd'hui sa carrière à l'âge de soixante et onze ans : tous ceux qui le lisaient depuis quinze ans, et toujours avec un nouveau plaisir, apprécieront sans doute la perte que les lettres françaises viennent de faire d'un écrivain qui, quoique septuagénaire, étonnait encore par la piquante originalité de son style et l'inépuisable fécondité de son esprit. Nous nous proposons de consacrer à sa mémoire un article plus étendu. »

Cet article — devancé par ceux que *le Journal de Paris* publia les 6 et 9 mars, sous la signature Z. — parut dans *les Débats* le 11 mars 1814; il était de Féletz, et fut reproduit le lendemain

1. J. Janin, *Variétés littéraires*, Le feuilleton, p. 68.
2. *Journal des sciences et des arts*, 8 fév. 1814.
3. *Id.*, 10 fév. 1814.
4. *Id.*, 25 fév. 1814.
5. *Gazette de France*, 26 fév. 1814.
6. *Journal de Paris*, 26 fév. 1814.

dans *le Moniteur*, tandis que le même jour (12 mars) *la Gazette de France* en donnait un nouveau. Déjà, dans cette dernière feuille, le 2 mars, Jouy (*L'Épilogueur*) avait parlé « de billets d'enterrement de Geoffroy, circulant dans les théâtres, et y excitant à la fois la joie et la douleur. Cette communication officielle de la mort d'un journaliste, ajoute-t-il, a paru assez déplacée. »

Jules Janin, de son côté, nous apprend ceci : « La mort de ce grand homme fut annoncée dans les collèges après le *Benedicite*. Mais là s'arrêta toute sa gloire. Après tant de bruit de chaque jour, il n'y eut pas de bruit à ses funérailles, et l'on ne sait même plus ce qu'est devenu son tombeau [1]. »

Si nous en croyons un pamphlet du temps [2], Geoffroy aurait eu, aux *Débats*, un traitement annuel de 25 000 francs, des loges gratuites dans tous les théâtres, — sans compter les *contributions forcées*, montant à 30 000 francs. — Plus de 50 000 francs par an, sous le premier empire, quelle fortune! Si bon vivant que fût Geoffroy, je ne pense pas qu'il ait tout gaspillé en mangeaille, et nous ne lui connaissons pas d'autre vice. Il y a donc là une de ces exagérations populaires, très fréquentes, et faciles à expliquer. Laissons de côté, pour le moment, les *contributions forcées*; le traitement de 25 000 francs est une fable. On sait que la direction des *Débats* accorda une pension de 1 500 francs à la veuve de Geoffroy, laquelle n'eût pas été réduite à cette extrémité si le *feuilleton* avait, pendant quatorze ans, produit 25 000 francs annuels dans un ménage de vieillards sans enfants.

VII

Les « chers confrères » de Geoffroy avaient prédit que son *feuilleton* ne lui survivrait pas d'un jour. Cependant, l'année même qui suivit sa mort, on songea à faire un recueil de ses meilleurs articles.

L'auteur du *Petit Homme noir* adresse son dernier chapitre (article XXX) *à MM. les compilateurs, mais gens de goût*. Il leur raconte que, se trouvant un jour dans le jardin d'un de ses libraires, en présence de la veuve de Geoffroy, il lui avait lu des vers adressés par lui, jadis, au critique des *Débats*. « Vous avez dit cela à mon mari? reprit la dame en m'interrompant. — Oui, et en mauvais vers, comme vous venez de l'entendre. — Ah!

1. J. Janin, *Variétés littéraires*, p. 68.
2. *Les Étrennes*, par F. Edmond, Paris, 1813, in-8°, p. 45.

monsieur! » Là-dessus, force larmes; et moi de (la) consoler en louant le défunt, et en témoignant mon indignation de ce que vous, messieurs, n'aviez pas encore songé à réunir en un corps d'ouvrage *tous les feuilletons de Geoffroy*. Je promis à sa dame de vous stimuler, et c'est ce que je fais aujourd'hui.

« D'abord, messieurs, il y a bien, en France, dix mille acteurs et actrices qui aiment sincèrement leur art... Donc voilà dix mille exemplaires de placés. Vous prendrez la collection des feuilletons, et vous armant de ciseaux, comme vous faites si bien pour l'Histoire ou pour Buffon, ou pour Jean-Jacques, soudain nous verrons paraître en corps d'ouvrage les leçons du sévère mais regrettable critique.

« Vous donnerez pour titre à votre composition celui de *Code théâtral* ou de *Manuel du Comédien*, et je vous garantis un succès complet. Songez-y, MM. Cousin d'Avallon [1], Gassier et autres; vous mériterez bien des comédiens; ceux de Paris vous donneront peut-être vos entrées; ceux de province vous feront complimenter dans les feuilles départementales, et vous rendrez grâce au *petit homme noir* de vous avoir si bien conseillés.

« Gloire et profit! que pouvez-vous désirer de plus? Vous avez multiplié les in-18, vos œuvres se trouvent partout, partout on vous lit; deux rayons de la bibliothèque royale ont été remplis par vous. Vos petites *vies abrégées*, vos *ana* volent en cent lieux différents avec vos noms. Faites maintenant quatre beaux in-8° de douze années du feuilleton. Dispensez le tout à votre idée, et prévenez d'avance telle actrice ou tel acteur, que vous allez reproduire au jour telles louanges ou telles critiques de Geoffroy; ce seul avertissement vous vaudra, j'en suis certain, et des prières et des récriminations, mais soyez impassibles, et n'omettez rien d'essentiel. Je verrai un jour votre travail, et je saurai bien vous dire si vous avez servi l'art que Geoffroy voyait seul, ou les artistes à qui il ne devait que la vérité [2]. »

Cet appel fut entendu; et, en 1818, paraissait une première édition du *Cours de littérature dramatique*, en quatre, puis en cinq volumes, bientôt suivie, en 1825, d'une réédition en six volumes.

1. Cousin d'Avallon est le type même du *compilateur homme de goût*. Il est l'auteur d'un grand nombre d'*ana*.

2. *Le Petit Homme noir aux acteurs et actrices du Théâtre-Français*, Paris, Béchet, 1815, in-16.

LIVRE II

GEOFFROY JOURNALISTE AVANT LE « FEUILLETON »

CHAPITRE I

GEOFFROY A L' « ANNÉE LITTÉRAIRE » ET AU « JOURNAL DE MONSIEUR » (1776-1790)

Geoffroy succède à Fréron en 1776; idée qu'il se fait dès lors de l'objet et du rôle de la critique; la *critique sévère*. — Dans quelle mesure il se dégage du dogmatisme : ses jugements sur les anciens, les étrangers, ses contemporains.

I

Geoffroy entre aux *Débats* en 1800 : il a cinquante-sept ans.

Ce n'est ni un ancien universitaire sans emploi qui, pour user ses loisirs, débute tardivement dans la critique; ni un auteur sifflé qui, n'ayant pu convaincre le public de son propre talent, cherche du moins à lui persuader que les autres n'en ont pas ou ne devraient pas en avoir. Non. C'est un critique de profession; depuis l'âge de trente ans environ, il n'a pas cessé, autant que les circonstances le lui ont permis, de juger les auteurs anciens ou contemporains.

Héritier et continuateur de Fréron, il a été de 1776 à 1790, le véritable soutien de l'*Année littéraire*. En 1781, il a rédigé avec Grosier *le Journal de Monsieur*. La Révolution le transforme en polémiste et en pamphlétaire : il écrit à *l'Ami du Roi*, au *Journal des Défenseurs de la patrie*, à *la Feuille du Jour*, au *Véridique*, à *la Quotidienne*. L'ordre rétabli, il essaye de revenir à la critique et inaugure une nouvelle série de l'*Année littéraire*. Mais il est prompt à saisir les besoins de la nouvelle société : il abandonne le format et le style créés par Fréron, et il crée le *feuilleton*.

Voyons donc comment dans la première partie de sa carrière, si différente à tous égards pour la critique, et comme *but* et comme *milieu*, Geoffroy s'est préparé à la tâche qu'il devait remplir avec tant d'éclat. Le *feuilletoniste* a fait oublier entièrement le rédacteur de l'*Année littéraire*; mais le Geoffroy « d'avant *les Débats* » vaut la peine qu'on en parle.

Représentons-nous le jeune universitaire, agrégé depuis deux ans, tout fier de sa récente nomination à la rhétorique du collège de Navarre. Par ses attaches anciennes avec les Jésuites, par son préceptorat chez M. Boutin, par son goût des choses du théâtre, il s'est créé les relations les plus variées. J'imagine « qu'il n'a de pédant que le port de sa robe », et que sans se mêler beaucoup à une société qui l'eût promptement conduit au bel esprit, il s'est déjà fait goûter de ses amis pour sa verve, son érudition complaisante, la franchise hardie de ses haines littéraires, le tour piquant et incisif de sa conversation. Fréron meurt, foudroyé par la nouvelle, trop tard démentie, d'une irréparable défaite. Cependant l'*Année littéraire* est une arme trop bien trempée, pour que les amis de Fréron ne la ramassent pas à peine à terre; Grosier et Royou n'interrompent pas leur collaboration, et Fréron fils inscrit son nom en tête de chaque volume.

Mais si Fréron était à ce point redoutable au parti philosophique, c'est que son érudition en toutes matières était fort étendue : il connaissait l'antiquité, le XVIIe siècle, les littératures étrangères, et surtout il possédait au suprême degré ce don d'assimilation qui est le propre d'un journaliste. Aucune bévue n'échappait à Voltaire ou à ses amis, qu'aussitôt Fréron, avec une sûreté impitoyable, ne relevât l'erreur. Or Grosier était théologien, Royou était philosophe; le premier avait de la dialectique, le second du mordant et de la méchanceté; mais leur verve sentait l'effort, et leur compétence littéraire était fort restreinte : Fréron n'était remplacé qu'à demi.

Ajoutez qu'à cette époque, la critique proprement littéraire devait s'appuyer à la fois sur la connaissance approfondie des anciens, à qui tous les genres de beautés semblaient avoir été comme *révélés* par les dieux mêmes, et sur la science de la *rhétorique* et de la *poétique*[1]. A l'*Année littéraire* il fallait un *érudit*

1. « Pour bien développer les beautés et les défauts d'un livre, il faudrait avoir étudié les préceptes des législateurs, les avoir combinés ensemble, et s'être fait à soi-même, d'après les principes généraux, une rhétorique

et un *critique* au sens le plus strict du mot, un familier des Grecs et des Romains, un disciple d'Aristote et de Boileau, capable de démonter une tragédie de La Harpe ou de Marmontel suivant la protase et l'épitase, de foudroyer un Thomas par des citations de Quintilien, et de jeter bas, d'un vigoureux coup d'épaule, l'élégante et fragile architecture d'un *Temple du Goût*.

Or Geoffroy était tout désigné pour cette tâche; l'Université le considérait comme un de ses meilleurs professeurs, et ses amis savaient bien qu'il était de ceux qui, sur tout sujet, savent se faire lire : l'abbé Royou, qui l'avait connu au collège Louis-le-Grand, l'alla chercher.

J'ai dit ailleurs avec quel zèle Geoffroy s'appliqua à justifier les espérances de ses collaborateurs, quels profits il retira de son travail, et quel fut son succès. Ici, il nous faut examiner rapidement la valeur intrinsèque des articles fournis par lui pendant quinze ans à l'*Année littéraire*, et pendant un an au *Journal de Monsieur*.

II

Ce qui frappe tout d'abord dans l'ensemble de ces articles, c'est la haute idée que Geoffroy se forme de l'*objet* et du *rôle* de la critique. Sans doute, il n'est pas encore sur ce point aussi absolu et aussi tranchant qu'il le sera dans son feuilleton; mais c'est affaire de *formule* seulement, et un peu de maturité. Dès ses débuts, Geoffroy se sent investi d'une sorte de mission sociale. D'ailleurs, ce caractère lui est commun avec Desfontaines et Fréron.

Le premier écrivait, en 1744 : « Le bien public, l'intérêt de la littérature et de la vérité, la conservation du bon goût exigent que les livres nouveaux soient discutés. S'ils sont marqués à un bon coin, il est à propos de le publier hautement, et de faire discerner leur mérite. Si on se tait sur le bon et sur le mauvais, il n'y aura plus ni zèle, ni courage, ni émulation et toutes les lettres achèveront de se perdre en France[1]. »

particulière. Ces connaissances coûtent trop à acquérir. Il est bien plus commode et plus simple d'apprécier un objet par l'effet subit qu'il produit sur nous. Les auteurs y trouvent leur compte aussi bien que la multitude. » Fréron, *Lettres sur quelques écrits*, t. II, p. 22-23.

1. Desfontaines, *Jugements sur les écrits nouveaux*, t. II, p. 47, 1744.

Et ailleurs : « ... *Le plus grand mal qu'on puisse faire aux lettres est la proscription de la critique littéraire.* Elle éclaire trop le public, au jugement des mauvais auteurs et de leurs avides libraires[1]... »

On remarque cependant que Desfontaines invoque seulement l'*intérêt des lettres*; les lettres sont « le soutien des arts et conséquemment du commerce. Elles charment et attirent l'étranger, et font même plus honorer et respecter une nation que les succès les plus éclatants[2]... » Mais plus on avance dans le siècle, plus la question va s'élargissant ou même se déplaçant. Les *ouvrages de l'esprit* perdent tout caractère de neutralité. La poésie elle-même s'enrôle et combat; une tragédie est un manifeste ou une machine de guerre. Les philosophes confisquent l'Académie. De chef d'école, Voltaire devient chef de parti. La critique suit le mouvement; elle se fait apologétique ou polémique. Aussi Fréron pousse-t-il ses prétentions plus loin que Desfontaines. Non seulement, il veille aux droits du goût, « ce prince détrôné qui de temps en temps doit faire des protestations[3] »; mais surtout il songe à la portée morale des écrits. Il veut « dégoûter le public de ces lectures insipides et dangereuses *qui corrompent la pureté des mœurs*[4] ». Il est plus catégorique quand, répondant à l'inqualifiable libelle de Voltaire[5], il expose les principes qui l'ont guidé pendant vingt années consacrées à la critique : « J'ai ma façon de penser, dit-il avec fierté; elle sera du moins uniforme, et l'on ne me reprochera jamais d'avoir varié... Aussi, malgré mon expérience continue de la justesse du proverbe : *la vérité blesse*, je suis bien résolu de la dire tant que je vivrai, au risque de me faire encore des ennemis... *La littérature est parmi nous une affaire d'intrigue et de coterie. Pour moi, je ne tiens à aucune cabale, à aucun bureau de bel esprit, à aucun parti, si ce n'est à celui de la religion, des mœurs et de l'honnêteté; et malheureusement c'en est un aujourd'hui*[6]. » Qu'on relise encore les pages vraiment éloquentes où Fréron se compare à Voltaire, et qui sont comme un manifeste passionné de ses croyances et de ses principes : « Tant que le gouvernement, dit-il en terminant, jugera convenable de tolérer mes efforts, ils seront employés à venger la *raison*, la *vérité*, le *goût*, des atteintes que leur por-

1. Desfontaines, *Jugements...*, t. I, p. 290, 1744.
2. Id., *ibid.*
3. Fréron, *Année littéraire*, 1755, t. I, p. 10.
4. Id., *ibid.*, 1755, t. II, p. 215-216.
5. *Anecdotes sur Fréron*, etc.
6. Fréron, *Année littéraire*, 1766, t. I, p. 9.

tent *le faux bel esprit* et *la fausse philosophie du jour*[1]. » On voit que la *littérature* n'est plus seule en cause.

Enfin, quand en 1774 il trace une si vive esquisse des ravages « causés par la philosophie dans l'empire des lettres »; lorsqu'il écrit ce remarquable portrait de Voltaire, « le premier écrivain peut-être qui à force d'esprit ait su se passer de génie[2] »; il nous fait bien sentir à quel point la critique s'est élargie, et combien, se mêlant de politique et de morale, elle suit de près le mouvement même qui emporte tous les esprits.

Après la mort de Fréron, la lutte continue de plus belle. L'irritation de deux partis grandira jusqu'à la Révolution; alors, la critique soi-disant littéraire n'aura presque pas à se transformer pour devenir le journalisme politique. On prend trop à la lettre en effet la *phrase* de Figaro sur la presse : « Pourvu que je ne parle en mes écrits, dit-il, ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement[3]... » Cela est fort joli, mais, en un sens, parfaitement absurde. Lisez attentivement les journaux du XVIIIe siècle, et vous verrez quelles importantes questions y sont débattues à propos du moindre ouvrage d'histoire ou de poésie. On disait les choses plus finement, voilà tout; mais on arrivait à les dire. Et pour des lecteurs avisés et pénétrants, un sous-entendu ou une allusion avaient certes plus de sens que les ineptes déclamations de la presse révolutionnaire.

Geoffroy comprend le rôle de la critique comme Fréron; et même pour être de son temps, il *force* encore les idées et les principes du maître.

Nous sommes, dit-il, nous autres journalistes, comme *les grands prévôts du Parnasse* : lorsqu'un *larcin* littéraire échappe à la vigilance du censeur et à la sévérité des lois, c'est à nous qu'est confié le soin d'intimider les *malfaiteurs* par la peine du ridicule[4].

C'est déjà cette langue forte et *cinglante*, que le « feuilletoniste » maniera plus tard avec tant de vigueur.

En tête du premier volume de 1778, Geoffroy publie un *Discours préliminaire*, *Sur la Critique*[5] : il en expose les origines

1. *Année littéraire*, 1772, t. I, p. 3-11.
2. *Id.*, 1774.
3. *Mariage de Figaro*, acte V, sc. III.
4. *Année littéraire*, 1777, t. V, lettre XI.
5. *Id.*, 1778, t. I, lettre I. Ce *discours*, publié à part l'année suivante, a été

et l'histoire, et arrive à définir ainsi le rôle du *journaliste* au XVIII[e] siècle :

Pendant les beaux jours de la littérature française, on n'a point vu paraître de journaliste qui ait exercé avec une distinction marquée cette fonction pénible et délicate, et il faut convenir que ce n'est pas dans les siècles heureux du génie que la critique est vraiment utile et nécessaire : les chefs-d'œuvre qui naissent alors en foule forment le goût du public et lui fournissent des objets de comparaison... Mais quand les vrais génies ont disparu et ne sont point remplacés, quand leurs beautés trop connues et trop souvent contemplées ne frappent plus aussi vivement nos yeux, quand les modernes désespérant d'égaler les anciens en marchant sur leurs traces, substituent à ces grands traits qui sont au-dessus de leur portée, de petits agréments dont la nouveauté séduit, et qui par leur frivolité même sont plus propres à charmer la multitude; c'est dans ces moments de *crise* et de *révolution* qu'un bon critique devient *un homme important et vraiment essentiel dans la république des lettres.*

Geoffroy fait alors une suite de *portraits critiques* dans lesquels on reconnaît sans peine Voltaire poète dramatique, Voltaire philosophe, La Chaussée, et Thomas; et après l'énumération des défauts propres à chacun d'eux, il conclut à la nécessité de la critique pour sauvegarder la tragédie, la philosophie, la comédie et l'éloquence. Il retrace ensuite le rôle de Desfontaines et de Fréron; les persécutions dont ce dernier a été l'objet « prouvent bien quels services il a rendus aux lettres ». Mais rien n'arrêtera le zèle de ses successeurs.

L'accueil favorable que nous avons reçu du public nous invite à redoubler nos efforts, et si nous sommes assez heureux pour contribuer à arrêter les ravages effrayants que le *mauvais goût* et l'*esprit philosophique* font chaque jour dans la société, nous nous consolerons aisément des clameurs et des persécutions de nos ennemis.

En 1779, le premier volume de l'*Année littéraire* s'ouvre aussi par un discours, signé de Geoffroy; il s'agit cette fois de l'*Influence de la philosophie sur les lettres.* Le critique conclut ainsi :

C'est dans ces temps de médiocrité et de disette qu'une sévère critique est surtout nécessaire; car un mauvais ouvrage n'est nuisible aux lettres que lorsqu'il est estimé comme bon.

Je signalerai enfin, pour bien montrer à quel point la critique littéraire devient de plus en plus philosophique et morale, et combien Geoffroy tient à lui donner ce caractère, quelques passages d'un *extrait* sur l'ouvrage de Rigoley de Juvigny, *De la*

réimprimé, avec la signature de Geoffroy, en tête des *Annales littéraires* de Dussault, Paris, 1818.

Décadence des Lettres et des Mœurs. Ici Geoffroy s'adresse directement aux philosophes, et leur trace leur véritable rôle.

N'est-ce pas, s'écrie-t-il, outrager la raison et se jouer du public que de se déchaîner contre la superstition au milieu du règne de l'impiété, contre le fanatisme religieux au sein de l'incrédulité, contre la dureté et la barbarie de nos ancêtres au milieu du luxe et du relâchement des mœurs?... C'est s'escrimer avec ardeur contre des fantômes... Philosophes, si vous êtes vraiment enflammés de l'amour de l'humanité, si vous êtes citoyens, cessez donc de porter de grands coups qui ne frappent que l'air... Arrêtez les progrès du mauvais goût, dirigez les jugements du public. Le succès d'une comédie ou d'un discours ne sont point des objets aussi frivoles qu'on se l'imagine. *Le mauvais goût suppose toujours la dégradation des esprits et la perte de ce bon sens national si nécessaire pour le maintien de l'ordre.* J'excepte de cette foule de prétendus philosophes le seul J.-J. Rousseau, qui du moins a eu le bon esprit d'exercer son éloquence sur les vices qui frappaient ses regards; ses invectives contre les mœurs de son siècle sont la meilleure et la plus saine partie de son ouvrage, et le placeraient au rang des meilleurs moralistes, s'il n'en eût pas détruit l'effet par ses rêveries, ses chimères et ses dangereux paradoxes[1].

Ce jugement sur Rousseau est de 1787; que de fois ne l'a-t-on pas reproduit et délayé, tout en croyant peut-être l'inventer?

On le voit; nous sommes loin de cette critique étroite et mesquine que, de très loin, on attribue gratuitement aux *feuillistes* du dernier siècle. Geoffroy n'est pas moins un moraliste qu'un littérateur, et se préoccupe beaucoup plus de la portée sociale d'un livre que de sa composition et de son style.

III

D'autre part, Geoffroy est persuadé que, seule, la critique *sévère* est de quelque efficacité. Sur ce point, il est beaucoup plus affirmatif que ses prédécesseurs, et c'est encore un trait original de son esprit.

Desfontaines avait déjà dit : « Si on établit dans la république de lettres, comme un usage de politesse et de bienséance, celui de s'abstenir de toute critique extérieure à l'égard des ouvrages d'esprit, il n'y aura plus aucun risque à se produire au grand jour. Les mauvais auteurs ne seront plus retenus par la crainte de la censure; et les excellents ne seront plus excités par l'espérance de la distinction et de la louange... Il ne faut point décou-

1. *Année littéraire*, 1787, t. I, lettre I.

rager les auteurs, dit-on, surtout les jeunes gens? cela est vrai; mais un auteur qui a mal réussi et qui se sent du génie et des ressources, ne sera point découragé par la critique; ce sera au contraire pour lui un motif qui l'excitera à rétablir sa réputation et à mériter dans la suite ce qu'il n'a pas d'abord obtenu[1]. » — Ailleurs : « Il n'y a que les petites *humiliations salutaires* que la critique ménage aux auteurs, qui puissent les guérir et les exciter à mieux faire[2]. » Mais Desfontaines affirme aussi que la critique doit être *exercée poliment*[3]. Il accuse Barbier d'Aucour d'avoir abusé des droits de la censure[4], et nous devons avouer, avec l'auteur de la biographie placée en tête de l'*Esprit de Desfontaines*[5], que Desfontaines en a lui-même abusé : d'ailleurs, on le lui a bien rendu.

Fréron paraît avoir été moins mordant que Desfontaines. Son indignation tourne plutôt à l'éloquence, parfois à la déclamation, rarement au fiel. Mais, en théorie, il est persuadé, lui aussi, que la seule médiocrité se laisse décourager par la critique sévère : ce qui est tout profit pour les lettres. « L'indulgence, dit-il, doit paraître injurieuse lorsque l'on a assez de talent pour profiter des critiques[6]. » Il a pu toutefois protester légitimement de sa modération. *Parcere personis, dicere de vitiis*, ne fut pas pour l'*Année littéraire* une épigraphe trompeuse, et l'on souscrit pleinement à ces mots de Geoffroy :

Ouvrez les feuilles de Fréron; si vous y trouvez une seule injure grossière, j'ai tort. Lisez ensuite, si vous le pouvez sans vomir, les épithètes infâmes que Voltaire lui a prodiguées; et voyez de quel côté est la politesse[7].

Quant à lui Geoffroy, il fait entrer dans la sévérité de sa critique un élément nouveau, et dont il faut tenir grand compte. Il est professeur, et il apporte dans le journalisme les habitudes de son *métier*. C'est lui-même qui nous le dit, et d'une façon assez heureuse :

Livré à des fonctions plus utiles que brillantes, occupé à former le goût des élèves confiés à mes soins, j'apprécie le mérite des anciens et des modernes d'après le sentiment et les règles de l'art : Voltaire m'est

1. *Nouvelliste du Parnasse*, II, p. 15.
2. *Jugements sur les Écrits nouveaux*, VI, p. 18.
3. *Observations sur les Écrits modernes*, XIX, p. 345.
4. *Id.*, XXII, p. 123.
5. Ce biographe, d'après Quérard, est Michaud.
6. *Année littéraire*, 1761, t. VIII, p. 59.
7. *Id.*, 1786, t. I, p. 1.

aussi indifférent que Virgile. Je ne suis sensible qu'à l'honneur des lettres : c'est dans cette vue qu'après la mort de M. Fréron, je me suis chargé de la partie purement littéraire de ce journal. J'ai tâché de rappeler et de soutenir les vrais principes de la saine littérature. Je me suis opposé aux innovations de la mode et du faux bel esprit, mais j'ai toujours motivé mes critiques : jamais aucune personnalité odieuse, aucune raillerie indécente n'a souillé ma plume [1].

L'*honneur des lettres*, la *saine littérature*... c'était bien le langage d'un professeur de rhétorique, en 1780. Aussi est-ce en professeur qu'il traitera les auteurs « soumis au tribunal de sa critique ». La plupart des maîtres croyaient jadis — et non sans raison — qu'une sévérité constante peut seule « développer chez l'enfant toute la perfection dont il est susceptible ». Telle était, nous l'avons vu, la théorie de Geoffroy. Et le critique n'admet pas plus qu'un écrivain se formalise de conclusions humiliantes pour son amour-propre, qu'il ne tolérerait, dans sa classe, une protestation d'écolier. Non seulement il n'admet pas, mais il s'étonne; il s'indigne : « Eh quoi ! semble-t-il dire, je vous reconnais assez de talent, je vous porte assez d'amitié pour vous signaler franchement vos défauts, et vous ne m'en témoignez aucune gratitude! »

N'est-ce pas le professeur en effet qui parle ici?

Un journaliste qui a du zèle pour le bon goût ne saurait être trop sévère sur le style, et ne trouvât-il dans un ouvrage de trois volumes que trente mots répréhensibles, il faut qu'il les cite, *non pas pour décourager le talent, cette critique légère ne peut jamais produire un pareil effet, mais pour empêcher que de jeunes auteurs n'aillent précisément choisir ces endroits pour objet de leur imitation* [2].

Le ton s'accentue l'année suivante :

Si par une *sévérité salutaire*, dit-il, on ne réprimait la démangeaison d'écrire qui entraîne nos jeunes rimailleurs, nous serions bientôt replongés dans la barbarie. L'honneur des lettres et de la France interdit donc aux critiques tout ménagement perfide et leur impose la loi de réclamer hautement contre ces corrupteurs du goût...

Voilà, dira-t-on, qui sent bien son pédant de collège; mais remarquez ce qui suit :

... *Afin*, conclut Geoffroy, *de prouver aux nations étrangères et aux siècles futurs, que ces futiles productions qui sont la honte de notre littérature n'ont pas eu du moins l'approbation de leur siècle* [3].

1. *Année littéraire*, 1780, I, 1.
2. *Id.*, 1776, I, lettre XLI.
3. *Id.*, 1777, t. II, lettre II.

Ne trouvez-vous pas que ce *pédant* se fait une assez haute idée de l'importance de la critique? Comme il le dira plus tard de ses feuilletons, ce sont là des *documents* que l'on consultera un jour, pour refaire l'histoire de l'esprit humain.

Qu'on ne croie pas, d'ailleurs, que Geoffroy ait toujours parlé avec autant de solennité des droits de la critique. Le futur polémiste des *Débats* sait déjà manier l'ironie et le persiflage. Marmontel, qui fut de tout temps un naïf, avait écrit, dans le *Mercure* [1], que la critique ne devait pas constater la chute d'un ouvrage, « quand cet ouvrags intéressait la fortune d'un auteur... et quand son succès décidait de celui d'une famille entière ». Geoffroy lui répond :

Ne serait-il pas à propos d'ordonner que tout auteur viendra faire sa déclaration au bureau du journal, à l'effet de constater : 1° s'il a prétendu travailler pour la gloire ou pour la fortune; — 2° s'il est célibataire ou marié; s'il est sans postérité ou combien d'enfants; — 3° l'état de ses biens, de ses dettes actives et passives, afin que suivant l'occurrence des cas, le journaliste puisse diriger sans crainte ses jugements [2]?

Et il s'indigne, en terminant, que Marmontel veuille, contre la critique, « en appeler à la police et au gouvernement ».

Geoffroy réclame donc, pour l'honneur des lettres et la sauvegarde des mœurs, le droit d'être sévère. Cependant, durant cette première période de sa vie critique, il ne s'est jamais attiré aucune *affaire*. Mais s'il n'a pas, comme Fréron, soulevé des haines terribles, ce n'est point que ses articles aient passé inaperçus, et n'aient point touché ceux qui en étaient l'objet. Non. C'est que Geoffroy, en travailleur consciencieux, en professeur qui se sent soumis au contrôle de ses élèves, n'aboutit à la sévérité, et parfois à la dureté, qu'après un tel exposé des motifs, qu'il faut sinon accepter au moins subir des jugements si bien fondés. Il écrit en 1776 :

S'il arrive que ma critique paraisse quelquefois trop libre et trop franche, *on aura du moins la justice d'observer que j'ai soin de l'étayer de preuves et de la motiver* [3]...

En 1780, un abonné s'étant plaint de la longueur de certains articles, l'*Année littéraire* publie une réponse où Fréron fils, après avoir justifié l'étendue des *extraits* de Royou, ajoute : « ... J'en pourrais dire autant des morceaux dont ce journal est redevable

1. *Mercure*, 23 octobre 1780.
2. *Journal de Monsieur*, 1781, t. I, n° 1.
3. *Année littéraire*, 1776, t. I.

au goût et aux connaissances de M. Géoffroy. Il est assurément très aisé d'énoncer d'un ton tranchant et décisif que tel ouvrage est mauvais, ridicule, pitoyable; *mais le premier devoir d'un critique impartial est de motiver ses jugements;* et ce devoir que nous nous sommes toujours efforcés de remplir, exige quelquefois que nous entrions dans des détails d'une certaine étendue [1]... »

C'est là encore un des caractères de la critique de Geoffroy à l'*Année littéraire*. Qui a lu seulement ses *feuilletons* ne le connaît qu'à demi. On est surpris de trouver sous la signature de celui qui s'est illustré par une critique vive, mordante, souvent emportée, paradoxale, imprévue, — des articles d'une composition sévère et logique où le *thème* bien posé se développe avec une rigueur presque scolastique, où l'argumentation, déjà spirituelle et d'un tour piquant, vaut surtout par les principes, et s'achemine avec sûreté vers des conclusions un peu doctorales.

D'ailleurs, cette *sévérité* est tempérée par une sorte de bonne foi *professionnelle*, si l'on peut dire. Le ton est celui d'un maître qui, prenant en main un *devoir* d'élève, fronce le sourcil, enfle la voix, et, pour s'assurer le respect, revêt sa naturelle bonhomie d'une rigueur empruntée, — qui, lorsqu'il formule ses observations, adopte ce ton tranchant et décisif propre à frapper et à dominer l'écolier, — et qui, enfin, ne craint pas de louer ce qui mérite de l'être. On peut lire, comme exemple de cette critique vraiment impartiale, l'*extrait* des *Œuvres de Lysias* (traduction Auger) [2], l'analyse du *Mariage de Figaro* [3], les trois articles consacrés au *Voyage du jeune Anacharsis* [4].

IV

Mais, jusqu'à présent, j'ai plutôt caractérisé la *méthode* de Geoffroy que sa *critique*. Cette critique, étudiée dans ses principes, me paraît renfermer des éléments nouveaux : Geoffroy, dans une certaine mesure, a connu dès cette époque la critique relative et historique.

Ce serait une grave erreur de croire que Desfontaines et Fréron ne l'aient pas entrevue avant lui. Le premier écrivait :

1. *Année littéraire*, 1780, t. II, lettre IV.
2. *Id.*, 1783, t. III, lettre III.
3. *Id.*, 1784, t. IV, lettre I.
4. *Id.*, 1789, t. I, II, III, n° 1.

« Pour juger sainement des premières pièces qu'on jouait autrefois sur nos théâtres, il faudrait se transporter dans le siècle d'ignorance qui les a vues naître [1]. » Et Fréron : « Pour bien juger des anciens, il faut remonter jusqu'au siècle où ils ont vécu. On rapporte tout à ses mœurs, à ses usages; c'est la source d'une infinité de faux jugements [2]. » — « Il y a de l'injustice à fermer les yeux sur les beautés des écrits de nos voisins : cela sent le goth et le barbare. La république des lettres embrasse tout l'univers, et le génie ne connaît de bornes que les limites du monde [3]. » On conviendra que ces réflexions dénotent un esprit critique quelque peu plus large que celui de Voltaire. Mais combien, sous ce rapport, Geoffroy n'est-il pas supérieur à Fréron!

Juger exclusivement des ouvrages contemporains et nationaux, se borner à l'*extrait* des livres nouveaux, c'est nécessairement se condamner à une critique dogmatique, ou à de simples *impressions*. Que cherchons-nous en effet dans les productions de nos contemporains, sinon, les uns, la continuation d'une tradition qui nous est chère et sacrée; les autres, de la nouveauté à tout prix, sans autre point de comparaison que la satiété des œuvres devenues classiques? Au contraire, se dégager, autant qu'un homme peut le faire, de son temps et de son milieu, et se demander pourquoi tel ouvrage, décidément immortel, a mérité de vivre; chercher pour quelles raisons un Sophocle, un Virgile, un Corneille plaisent à des Français du XVIII[e] siècle, c'est vraiment de *journaliste* devenir *critique*; c'est faire la philosophie de la gloire humaine; c'est poser, pour juger les œuvres mêmes de ses contemporains, des jalons largement espacés; c'est se préparer à admettre, à côté des beautés absolues, les beautés relatives à chaque époque et à chaque civilisation.

Desfontaines disait : « Il y a des gens qui voudraient que l'on ne critiquât que les morts. Telle a été l'idée de l'abbé de Saint-Réal... Qu'il serait beau de voir éclore aujourd'hui des critiques raisonnées des *Essais* de Nicole, des *Caractères* de La Bruyère, des œuvres de Saint-Évremond [4]! » Mais Desfontaines resta *journaliste*; et Fréron, comme lui, plus encore que

1. *Observations*, t. III, p. 129.
2. Fréron, *Jugements sur quelques écrits*, t. II, p. 130.
3. *Année littéraire*, 1759, t. IV, 33.
4. Desfontaines, *Jugements*, etc., t. II, p. 47.

lui, se consacra à l'étude et à la discussion des ouvrages nouveaux. Geoffroy au contraire échappa, presque malgré lui, aux mêmes entraves, et fut amené par les circonstances à dépasser ses maîtres.

A l'*Année littéraire*, Geoffroy se réserve, comme professeur, l'examen des livres relatifs à l'antiquité. Pauvre antiquité! elle est bien compromise alors. De quels outrages Voltaire ne la poursuit-il pas? Il est, lui, l'homme de son temps au sens le plus étroit du mot : Grèce, moyen âge, littérature étrangère, il dénigre tout au profit du *siècle*. Et l'opinion de Voltaire est celle des salons et du public.

L'ignorance de la littérature ancienne, écrit Geoffroy en 1781, paraît être le caractère distinctif de nos beaux esprits modernes : la plupart, après des études superficielles, se sont jetés dans la carrière des lettres, avec une bonne dose d'ambition et une provision fort légère de connaissances... Ils ne sont pas seulement ignorants, mais ils veulent jeter un ridicule sur l'érudition qui leur manque; un homme de lettres qui entend les anciens est pour eux un pédant qu'ils redoutent [1].

Geoffroy va combattre *pro aris et focis*. Et le désir, nous pourrions dire le devoir de venger les anciens, de les réhabiliter, de les expliquer, le mènera tout naturellement à délaisser la critique purement dogmatique. En effet, il défendra Euripide ou Aristophane par des raisons bien différentes de celles qu'invoquaient, près d'un siècle auparavant, Boileau ou Fénelon, dans la querelle des anciens et des modernes. La méthode est toute nouvelle; elle ne consiste pas à s'écrier : « beau, sublime, admirable! » à dire, après une citation de Virgile : « Malheur à celui qui ne sentirait pas le charme de tels vers! » Non. C'est déjà, on peut le dire, notre manière à nous, instruits par Chateaubriand et Sainte-Beuve, de poser et de résoudre la question.

La formule à laquelle Geoffroy revient sans cesse est celle-ci :

Voulez-vous lire les anciens avec plaisir, placez-vous dans le siècle où ils ont vécu. C'est ce que n'ont point fait les Perrault, les Fontenelle, les Lamothe, les Marivaux, les Voltaire... Ils ont mieux aimé s'égayer aux dépens des anciens que *d'acquérir les connaissances nécessaires pour les juger. Ils ont fait un crime à des Athéniens et à des Romains d'avoir peint les mœurs d'Athènes et de Rome. C'est une étrange absurdité* [2]. — Supposez, dit-il ailleurs, que les Athéniens existent encore aujourd'hui avec les mœurs et les préjugés qu'ils avaient du temps d'Euripide, qu'on traduise littéralement en grec la plus intéressante pièce de

1. *Journal de Monsieur*, 1781.
2. *Année littéraire*, 1783, t. VI, lettre IV.

notre théâtre, *Zaïre*, si vous voulez, et qu'on la joue sur le théâtre d'Athènes, elle sera trouvée universellement ridicule [1].

Dira-t-on que ce sont là des boutades? et que l'esprit de contradiction y a plus de part encore que l'esprit critique? Je citerai donc en entier le préambule d'un article consacré par Geoffroy à une traduction de Sophocle par Dupuy. Lisez, je vous prie, cette page avec la plus sérieuse attention, et demandez-vous, de bonne foi, si nous jugerions mieux aujourd'hui.

Un des plus célèbres tragiques de ce siècle a décidé que le théâtre de Paris était bien supérieur à celui d'Athènes, et que les Sophocle et les Euripide, malgré tout leur génie, avaient écrit dans l'enfance de l'art : son zèle pour l'honneur de sa patrie lui a sans doute fait illusion; ou plutôt, il n'avait pas les lumières nécessaires pour juger une pareille cause. Si Sophocle et Euripide lui eussent été aussi familiers que Corneille et Racine, il n'eût pas prononcé si légèrement. *Il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible de déterminer lequel de ces deux théâtres mérite la préférence;* il faudrait décider auparavant si les mœurs et le goût des Athéniens sont préférables aux mœurs et au goût des Français...

Voyez comme nous sommes loin non seulement de Voltaire, mais de Boileau et de Fénelon! Mais laissons Geoffroy expliquer sa pensée.

On compare très bien, poursuit-il, la sculpture ancienne avec la moderne, parce que le goût, étant guidé par les yeux, est plus sûr dans ses jugements; ou plutôt, parce que *la perfection de la sculpture étant uniquement fondée sur la belle nature, n'admet point d'agréments arbitraires* : le corps d'un athlète grec serait encore admiré aujourd'hui à Paris, parce que *les belles proportions du corps humain sont fixées et partout les mêmes;* mais l'esprit de Platon n'y ferait probablement pas la même fortune, parce que *le gouvernement et les mœurs ont mis une différence prodigieuse entre les idées des Athéniens et des Français.* Les arts ont sans doute des principes fixes et invariables adoptés par tous les peuples polis; il y a des beautés absolues et indépendantes de l'opinion, faites pour plaire à tous les hommes, de quelque nation qu'ils soient; mais comme elles se trouvent toujours mêlées et confondues avec des *beautés locales et conventionnelles, qui ne peuvent plaire que dans certains pays, et qui dans un autre seraient des défauts*, il arrive ordinairement que ces *défauts apparents* nuisent aux beautés réelles dans l'esprit de ces hommes qui n'ont d'autres règles pour juger des ouvrages que le goût de leur propre nation. Si l'on veut donc porter un jugement équitable des tragédies grecques, *il faut bien connaître le caractère des spectateurs et se mettre en quelque sorte à la place des Athéniens.*

1. *Année littéraire*, 1787, t. IV, lettre XI.

Et pour donner un exemple de ce genre de critique, Geoffroy institue un rapide parallèle entre le théâtre grec et le théâtre français : d'abord *le choix des sujets* : à Athènes, la tragédie est *domestique et nationale*, chez nous elle est *étrangère*.

Il en résulte que plusieurs tragédies grecques, dont le sujet *nous paraît* mal choisi et sans intérêt, avaient *pour les spectateurs un charme que nous ne pouvons plus sentir* : le sujet du *Cid* eût paru extravagant aux Athéniens qui n'avaient pas les mêmes opinions que nous sur le point d'honneur, et qui n'auraient vu dans le duel qu'une barbare et aveugle férocité.

En second lieu, les « caractères » :

Les poètes grecs, *n'ayant à peindre que des Grecs*, ont tracé des caractères plus vrais, au lieu que nos auteurs ont presque toujours peint les étrangers comme des Français... Les héros grecs ont la simplicité des mœurs de leur temps. Les nôtres parlent à la vérité plus noblement, ont plus de dignité dans les manières, plus de délicatesse dans les sentiments, mais ne montrent pas dans leurs actions plus de véritable grandeur. Les poètes grecs n'ont pas cru dégrader leurs héros en les présentant comme des hommes : *reste à savoir si, en élevant nos personnages au-dessus de l'humanité, nous n'avons pas outré l'héroïsme...* Si le ton de la tragédie est chez nous plus élevé et plus sublime, c'est aux dépens de la vérité.

Mêmes différences dans la *constitution des pièces* : extrême simplicité et régularité scrupuleuse chez les Grecs, « plus aisés à émouvoir, plus attentifs et plus capables de contempler longtemps un même objet... plus lents à se passionner ». Enfin, l'*amour* est absent de la tragédie grecque; et là encore Geoffroy ne se contente pas de constater, il *explique* :

Les Grecs, dit-il, aimaient à voir sur la scène des objets *conformes à leur caractère mâle et fier*, tels que le renversement des États, les malheurs des tyrans, le jeu des grandes passions; en France, au contraire, l'esprit de galanterie répandu dans la nation par la chevalerie ancienne, la grande influence des femmes sur la société, ont engagé les poètes à fonder presque uniquement sur l'amour l'intérêt de la scène.

Et voici la conclusion de ce parallèle :

Le théâtre français a plus de pompe, de magnificence et d'éclat; mais *cette supériorité, si c'en est une, ne peut être attribuée qu'à la différence des mœurs* [1].

Ces citations sont un peu longues; mais j'aimerais encore à les prolonger, dût-on les trouver fastidieuses. Lorsqu'il s'agit

1. *Année littéraire*, 1777, t. III, lettre I.

des critiques antérieurs à notre siècle, on se contente trop aisément de les exécuter, et d'affirmer *a priori* qu'ils n'ont point eu le sens des beautés relatives à un temps et à un milieu. Or cela est faux. Pour manquer de souplesse et surtout de complexité, ce parallèle entre la tragédie grecque et la tragédie française n'en est pas moins fondé sur la méthode historique. Le souci de défendre les anciens sans abaisser les modernes, conduit Geoffroy à chercher des raisons en dehors et au-dessus de la *rhétorique.*

Nous venons de voir Geoffroy juger la tragédie grecque à propos d'une traduction. Les traductions sont alors fort nombreuses : Geoffroy les discute à la fois comme critique, et comme professeur. Après des réflexions générales (dont on vient de lire un exemple) il étudie, et souvent dans le plus grand détail, le texte même. Les « belles infidèles » ne satisfont point du tout cet érudit et cet admirateur passionné des anciens. Souvent, il cite une phrase latine, puis la traduction de cette phrase telle qu'elle est dans l'ouvrage qu'il examine; enfin, il propose une nouvelle traduction, qui l'emporte toujours, en intelligence et en exactitude, sur la précédente [1]. Il dira, avec bonheur, du *Philoctète* de La Harpe : « C'est une traduction *exacte, mais non fidèle* [2]. » Il pense, en effet, que la véritable poésie est intraduisible; et par *poésie*, il entend aussi bien celle qui est dans les choses que celle qui est enfermée dans des rythmes.

Un certain Pelletier avait mis en vers le 7e livre de *Télémaque.* Geoffroy s'indigne.

« Imaginez, monsieur, que chez les Grecs un versificateur subalterne eût osé mettre en vers la prose pure, harmonieuse, riche et sublime du divin Platon! Avec quel dédain ce peuple, idolâtre de ses grands hommes, eût reçu cette parodie d'une Muse éclopée! Vous oubliez, eût-il dit, que Platon dans sa prose égale la poésie d'Homère, et qu'Homère seul pouvait traduire en vers la prose de Platon. »

Et comme Pelletier disait ingénument : « Il est temps que ce chef-d'œuvre sorte de la classe des romans et qu'il devienne absolument un poème... » Geoffroy réplique :

« J'ai lu les vers de M. Pelletier, et j'ai relu *Télémaque*, et je me suis écrié : Ah! qu'il reste, cet immortel ouvrage, dans la classe des romans; que ce soit s'il l'on veut un poème en prose... Mais, Muses, préservez-le d'être jamais un poème, s'il ne peut l'être que par les vers de M. Pelletier [3]! »

1. *Année littéraire*, 1778, t. II, lettre VI, traduction des *Lois* de Cicéron. — *Id*, 1779, t. II, lettre XIV (Pline, éd. Brotier), etc.
2. *Id.*, 1783, t. V, lettre VI.
3. *Id.*, 1777, IV, lettre IX. — Cf. cette remarque sur une traduction en

Cependant, dira-t-on, Geoffroy a publié une traduction de Théocrite? Oui. Mais, dans un long article qu'il consacre à la traduction de ce poète par Chabanon, il s'exprime ainsi, après avoir cité un passage de la *Magicienne* :

« Ce passage, ainsi que plusieurs autres répandus dans cet extrait, sont tirés d'une traduction manuscrite de Théocrite, qu'un *homme de lettres* laisse depuis plusieurs années dans son portefeuille, persuadé qu'il est presque impossible qu'un poète tel que Théocrite conserve en français assez de grâces pour intéresser le lecteur [1]. »

Cet *homme de lettres* si timide, c'est lui. Et je crois volontiers que, s'il fût resté professeur à Mazarin et rédacteur de l'*Année littéraire*, il n'eût jamais publié ce *Théocrite*, ni d'ailleurs aucun autre ouvrage. Mais quand il revint de Juvigny, sans ressources, peut-être se décida-t-il, malgré lui, à vendre à quelque « avide libraire » ce manuscrit jusqu'alors tenu sous clef. Nous pouvons être certains qu'il en regretta la publication, car ses ennemis y cherchèrent et y trouvèrent de quoi le railler, — bien que cette traduction ait été, à sa date, la meilleure des traductions de *Théocrite*.

On peut juger encore à quel point Geoffroy possédait la véritable intelligence de l'antiquité, en lisant ses trois *Extraits* sur le *Voyage du jeune Anacharsis*. Tout en admirant cet ouvrage, dont il *explique* le succès, Geoffroy en critique le plan : « Le voyage, dit-il avec raison, ne sert qu'à mettre du désordre. » Il reproche à l'abbé Barthélemy de n'avoir pas assez d'*idées générales*, et il lui indique où ces idées auraient dû se trouver placées [2].

V

Ce *progrès critique*, si l'on peut ainsi parler, Geoffroy ne le dut pas seulement à son désir de venger l'antiquité, mais encore à son commerce avec les littératures étrangères.

Il peut sembler paradoxal d'affirmer que, toutes proportions

vers du passage d'Homère : *Priam aux pieds d'Achille*. « Si M. Maizière ne donne pas une grande idée de son talent pour la poésie, sa traduction a du moins un avantage sur quelques-unes de celles qui ont concouru, c'est qu'elle est très bouffonne et très divertissante. » (*Année littéraire*, 1776, t. V, lettre III.)

1. *Année littéraire*, 1777, I, lettre IV.

2. *Id.*, 1789, t. I, lettre XIV; t. II, lettre II; t. II, lettre XI.

gardées, le XVIII[e] siècle s'intéressa tout autant que le nôtre aux écrits étrangers, et surtout qu'il les goûta bien davantage. Tous les journaux littéraires, et ils sont nombreux, font une large place à l'examen des traductions de l'anglais, de l'espagnol et de l'italien; l'allemand même, dont la littérature est alors fort réduite, n'y est pas oublié. Parcourez seulement les tables de Desfontaines et de Fréron, des *Nouvelles de la république des lettres*, des *Mémoires de Trévoux*, des *Cinq années littéraires* de Clément, de l'*Observateur littéraire*, vous serez surpris d'y trouver tant d'articles consacrés à Shakspeare et à Pope, à Dante et à l'Arioste, à Cervantès et à Lope, et même à Klosptock. Bien plus, certains journaux imprimés soit à la Haye, comme le *Journal littéraire* de Sallengre et Saint-Hyacinthe [1], et l'*Europe savante* [2], — soit à Berlin, comme la *Bibliothèque germanique* [3] et la *Nouvelle Bibliothèque germanique* [4], — soit à Paris comme le *Journal étranger* [5] et la *Gazette littéraire de l'Europe* [6], s'occupaient presque exclusivement du mouvement littéraire et scientifique en dehors de la France. Il existait alors véritablement et au sens propre du mot une « république des lettres » dont le souvenir même a péri. La diffusion de notre langue dans tous les pays, les relations des savants plus étroites peut-être qu'aujourd'hui, les alliances des princes, — qui créaient nécessairement des liens plus resserrés entre les peuples et faisaient pénétrer dans les cours d'abord, puis dans la nation, d'autres mœurs et d'autres goûts, — et surtout cette *curiosité*, cette « fermentation de raison universelle », comme dit Duclos, qui est un des principaux caractères du XVIII[e] siècle, autant de causes qui expliquent la place importante des littératures étrangères dans les journaux du temps.

L'*Année littéraire* consacre, elle aussi, de nombreux articles

1. *Journal littéraire*, par Sallengre, Saint-Hyacinthe, van Effen, Saint Gravesende, de Joncourt, La Barre, de Beaumarchais, etc. La Haye, 1713-1736, 24 vol. in-12.

2. *L'Europe savante*, par Themiseul de Saint-Hyacinthe, la Haye, 1718-1720, 20 vol. in-8°.

3. *Bibliothèque germanique ou Histoire littéraire de l'Allemagne, de la Suisse ou du pays du Nord*, Berlin, 1720-1740.

4. *Nouvelle Bibliothèque germanique*, par Formey et Peyrard, 1746-1759, 26 vol. in-12.

5. *Journal étranger*, par Prévost, Grimm, Toussaint, Fréron, 1754-1762, 45 vol. in-12.

6. *Gazette litteraire de l'Europe*, par Arnaud et Suard, 1764-1766, 8 vol. in-8°.

aux littératures étrangères; un grand nombre de ces articles sont de Geoffroy.

Je n'oserais lui attribuer la lettre XIV du tome VI de 1779, consacrée au *Shakspeare* de Letourneur, et en particulier à deux pièces : *le Roi Lear* et *Hamlet*. Peut-être cette lettre est-elle de Geoffroy? Mais, de lui, ou d'un autre, elle est intéressante à lire. On y peut voir que tout en traitant de *monstrueuses* les pièces de Shakspeare, l'auteur admire presque sans restriction, et avec des expressions enthousiastes, *le Roi Lear* à peu près tout entier, et celle des scènes d'*Hamlet* sur lesquelles aujourd'hui nous sommes d'accord. On y voit aussi qu'il ne faut pas rendre le XVIIIe siècle, pris dans son ensemble, solidaire et responsable des grossières bévues et des énormités critiques du *Mémoire* de Voltaire sur Shakspeare... Mais laissons ce sujet pour le moment; en examinant les jugements de Geoffroy sur Ducis, nous nous proposons de revenir sur la manière dont le XVIIIe siècle a compris Shakspeare.

Voici quelques réflexions de Geoffroy sur Dante; on comparera cette critique, une fois encore, avec celle de Voltaire :

> ... Le génie, enfant de la nature, est indépendant des lieux comme du temps. Il se produit par ses propres forces, et bientôt on le reconnaît à sa marche originale et à la hardiesse de ses élans. Le goût, au contraire, tient aux siècles policés; il est le fruit d'une longue culture des lettres. Heureux, il est vrai, l'écrivain qui naît à cette époque : mais, s'il n'a que du goût, quel intervalle immense le séparera toujours de l'homme de génie! Apprenons donc à tous ceux qui l'oublient que le génie mérite d'être respecté, et que, malgré les ombres qui l'offusquent et le déparent, il a des droits éternels à notre admiration et à nos hommages : *ne calomnions pas Corneille pour n'avoir pas écrit avec l'élégance et la pureté de Racine, et gardons-nous de faire un crime à Shakspeare de n'avoir pas été le contemporain de Pope et de Dryden* [1].

Dans un article sur la *Galatée* de Florian, Geoffroy s'arrête à la préface consacrée par l'auteur à la vie de Cervantès : j'en veux indiquer quelques passages. Le critique retrace d'abord la vie même de Cervantès, en suivant point par point la *Préface*; cette partie de son article est assez ordinaire; malgré quelques réflexions et quelques idées générales, il ne sait pas manier, on le sent, ce genre d'analyse *digressive* où Sainte-Beuve est passé maître.

Ce récit achevé, il continue par des considérations un peu lourdes dans la forme, un peu scolastiques dans les transitions,

1. *Année littéraire*, 1776, t. III, lettre XIII.

où, pour nous, il n'y a pas assez de vivacité, mais combien justes cependant, et intelligentes, et voisines en somme du genre de critique dont nous nous croyons les inventeurs.

Le tableau des malheurs variés, des aventures, des voyages qui ont tourmenté la jeunesse de Cervantès, dit Geoffroy, me fait naître une idée. La vie paisible et sédentaire est sans doute très utile à tous les savants, à tous les gens de lettres, dont les travaux ne sont point du ressort de l'imagination; mais les poètes (et sous ce nom je comprends les Romanciers), chargés par état de peindre la nature sous toutes sortes d'aspects, et les hommes dans toutes les situations; les poètes qui doivent nous offrir une image fidèle des passions et des mœurs, doivent peut-être avoir vu un grand nombre d'objets, avoir éprouvé une foule de sensations différentes; leurs études doivent se faire dans le monde, et non dans le cabinet. En supposant une égalité de talents, celui qui aura été spectateur d'une bataille en fera une meilleure description; celui qui aura essuyé une tempête, en offrira une peinture plus énergique et plus vraie; celui dont le cœur aura souvent palpité à l'aspect d'un paysage délicieux, nous le retracera avec un coloris plus vif; *celui dont l'âme aura été la proie des passions les plus violentes, réussira mieux à les peindre et à les exciter : il ne copiera point des copies*, tous ses traits seront pris dans la nature et dans la vérité. *Homère*, le plus grand peintre de l'antiquité, avait beaucoup voyagé, il avait mené une vie errante, il avait vu tout ce qu'il décrit; aussi ses descriptions portent un caractère précieux de justesse et d'exactitude : c'est la nature même. *Jean-Jacques Rousseau qui, par la chaleur de son imagination, mérite une place parmi les poètes plutôt que parmi les philosophes*, nous aurait-il présenté des tableaux si touchants des beautés champêtres, si dans ses courses éternelles son œil n'en eût souvent été frappé; s'il n'eût pas promené son génie vagabond dans les plus délicieuses contrées de l'Europe? Il ne faut donc pas regarder les aventures de Cervantès comme un temps perdu pour son talent; dans les divers états où la fortune l'a conduit, il étudiait la nature et les hommes. C'est là qu'il amassait ce riche fonds d'idées qu'il a depuis développées avec tant de succès[1].

C'est, on le voit, quoique avec un peu de gaucherie et de solennité, la méthode qui consiste à expliquer le caractère d'une œuvre par la vie même de l'auteur.

Il faut signaler aussi la manière dont Geoffroy entend la traduction des auteurs étrangers :

.... J'avoue, dit-il, que je sais un gré infini au traducteur de son exactitude littérale : *j'aime à voir les Anglais, les Espagnols, les Italiens, dans le costume de leur pays*. Je ne les reconnais plus quand ils sont habillés à la française; *cette manie de mutiler et de défigurer les ouvrages sous prétexte de les ajuster à notre goût et à nos mœurs me paraît extravagante. Notre goût et nos mœurs sont-ils donc la règle du beau?* Pourquoi

1. *Année littéraire*, 1783, t. VIII, lettre VI.

nous envier le plaisir d'étudier et de connaître les mœurs étrangères? cette connaissance n'est-elle pas un des plus grands avantages qu'on puisse retirer de la lecture?... Je veux voir les grands hommes tels qu'ils sont, avec la physionomie qui leur est propre, *et même avec leurs défauts*. Quand on traduit... il faut tout rendre; il faut conserver précieusement les traits de mœurs, et même les fautes du goût [1].

Voilà l'opinion de Geoffroy; il parle ainsi pour répondre à Florian qui trouvait la traduction française de *Don Quichotte* « trop exacte, trop littérale... Il y a, disait-il, dans le *Don Quichotte* des longueurs et des traits de mauvais goût qu'il fallait retrancher. » — Cette formule : « *Notre goût et nos mœurs sont-ils donc la règle du beau?* » n'est pas, on en conviendra, celle d'un disciple obstiné d'Horace et de Boileau.

On ne s'attend pas non plus à voir Geoffroy donner des leçons de tolérance critique à Lessing!

En 1784, paraît une traduction française de la *Dramaturgie*. Geoffroy, en 1785, en fait l'*extrait*. Il explique d'abord dans quelles circonstances Lessing a écrit; il reconnaît dans sa *Dramaturgie* « un ouvrage très savant, plein de vues neuves et profondes sur l'art du théâtre, d'esprit, d'érudition »; puis il pose le débat sur les opinions de Lessing relatives à la tragédie française. Ces opinions ressemblent assez à celles de Mercier; mais les attaques de Mercier, dit Geoffroy, font hausser les épaules. Au contraire,

... un homme comme M. Lessing mérite d'autant plus d'égards qu'il appuie son sentiment de principes solides, puisés dans la nature même de l'art, et dans la *Poétique* d'Aristote... La tragédie, dit-il, *doit* exciter la terreur et la pitié. Or Corneille étonne plus qu'il ne touche, Racine donne des impressions trop faibles... Donc...

L'objection est loyalement résumée. Vous croyez peut-être que Geoffroy, qui a fait, quelques lignes plus haut, un bel éloge d'Aristote, va discuter le sens du texte grec, convaincre Lessing d'inintelligence, et lui prouver que la tragédie française est absolument conforme aux préceptes de la *Poétique*? Eh bien, voici la réponse de Geoffroy :

Il est bien étonnant, dit-il, qu'un aussi fin critique que M. Lessing n'ait pas vu que *chaque nation doit avoir un théâtre conforme à ses mœurs, et que la scène tragique des Grecs ne pouvait convenir à des Français. Si nous n'avons pas la tragédie d'Aristote, nous pouvons nous en consoler. Les larmes que l'admiration nous arrache à la vue des actions grandes et généreuses valent celles que répand la pitié à la vue des malheurs.*

1. *Année littéraire*, 1783, t. VIII, lettre VI.

Les combats du cœur, le jeu des passions, sont peut-être plus intéressants encore que les spectacles des grandes infortunes. Pour des Français, n'être pas aimé de sa maîtresse est une disgrâce bien plus cruelle que la mort. Les anciens Grecs, accoutumés à traiter les femmes en esclaves, n'auraient fait que rire d'un malheur de cette espèce. *Pourvu que les cœurs soient émus, le but n'est-il pas rempli?* Or Corneille, Racine, Crébillon, font autant d'impression sur les Français, qu'Eschyle et Euripide en faisaient autrefois sur les Grecs. *Si M. Lessing prétend qu'ils ne doivent pas faire cette impression, il argumente contre un fait.*

Les Allemands ont des mœurs, un caractère, et un tour d'esprit qui les rapprochent des Anglais. Je ne suis pas surpris que M. Lessing préfère le théâtre de cette nation au théâtre français. *Mais il devait se contenter de dire que les dramatiques anglais lui plaisent mieux, sont plus conformes à son goût particulier, sans décider qu'ils sont supérieurs aux Français.* Si les tragédies anglaises, dit-il, sont plus pathétiques, elles atteignent mieux le but, et, malgré leur irrégularité, elles sont préférables aux tragédies françaises dont l'intérêt est faible. Pur sophisme, *le pathétique est toujours relatif au goût national*[1].

Et cette justice que Geoffroy réclame de Lessing pour le théâtre français, il la pratique, lui, envers le théâtre allemand. En rendant compte du *Nouveau Théâtre allemand* de Friedel et de Bonneville, il dit :

Il y règne peut-être moins de goût que dans le nôtre, mais on y trouve, je crois, des beautés plus hardies, plus de naturel, plus de mouvement, et une plus belle simplicité[2].

Je pourrais citer encore d'autres articles consacrés aux littératures étrangères[3]; je réserve, je le répète, ceux qui sont relatifs à Shakspeare et qui ne sont pas les moins curieux. Mais, dès maintenant, on reconnaîtra, je pense, que la critique française au XVIII[e] siècle a gagné quelque chose à lire et à discuter les ouvrages et les opinions de ses voisins.

VI

Comment, enfin, Geoffroy juge-t-il dès cette époque la littérature française et en particulier ses contemporains? Sa critique, élargie par l'amour raisonné des anciens et par la connaissance des littératures étrangères, sera-t-elle souple, tolérante, dégagée du dogmatisme de l'école? Ici, la question est

1. *Année littéraire*, 1785, t. I, lettre III.
2. *Id.*, 1788, t. VII, lettre XI.
3. En particulier un article sur Werther (1778, t. I, lettre XI).

un peu plus délicate ; car il faut, pour sentir la valeur des jugements de Fréron ou de Geoffroy sur les ouvrages nouveaux, se replacer exactement dans le temps où ils écrivaient, et dégager de leur critique la part de polémique qui s'y trouve toujours renfermée. Cette part une fois faite, reste-t-il quelque chose? Sans doute. Prenez tous les articles de Fréron et de Clément sur Voltaire; changez-y seulement quelques phrases où l'accent et le mouvement dépassent le fond de la pensée, et rapprochez-les des meilleures études consacrées à Voltaire par les critiques de notre siècle : vous serez surpris de la ressemblance.

Pour Geoffroy, quelques exemples suffiront à prouver que les ouvrages de ses contemporains lui ont inspiré souvent des réflexions dignes d'un véritable esprit critique. Je voudrais pouvoir citer en entier le *Discours sur l'influence de la philosophie sur les lettres*, afin de montrer précisément que là même où il attaque les idées de son temps, Geoffroy émet des jugements souvent profonds, souvent, aussi, absolument conformes à ceux que nous porterions aujourd'hui. Il pose en effet pour principe que, de tout temps, « la philosophie a éclairé le génie de ses lumières, et lui a suggéré les idées qu'il devait orner et embellir ». Mais la philosophie, c'est-à-dire *la raison* et *la vérité*, *la connaissance du cœur humain* et *la morale*, est bien différente de *l'esprit philosophique*, « lequel est, par sa nature, directement opposé au génie qui fait les poètes et les orateurs ». Sous ce nom d'*esprit philosophique*, Geoffroy entend l'esprit d'*examen*, de *scepticisme*, de *nouveauté*, que deux écrivains, Lamotte et Fontenelle, ont introduit dans la littérature.

Tous deux commencèrent à mettre en crédit cette affectation de finesse et de précision philosophique absolument contraire au vrai goût de l'éloquence et de la poésie. Heureusement leurs talents n'étaient point assez éminents pour opérer un bouleversement général dans les esprits. En politique, comme en littérature, les grandes révolutions sont rarement l'ouvrage des hommes médiocres.

Je signale encore ici la préoccupation constante de Geoffroy, de faire l'historique des idées et des sentiments : il commence par des définitions, puis, à travers l'antiquité et la littérature française, il note les changements survenus, et fait à chaque écrivain, dans chaque innovation, sa part exacte.

La France, continue-t-il, était agitée par le système de *Law*; tous les esprits étaient tournés du côté du calcul et des combinaisons de finance, et cette fermentation les disposait aux innovations littéraires, lors-

qu'un jeune homme se présenta dans la carrière avec les qualités les plus brillantes, et surtout avec cette passion pour la gloire qui fait les grands hommes.

Il y a bien là, ce me semble, l'indication d'un *moment*; Geoffroy au lieu de juger Voltaire au nom de certains principes, explique pourquoi l'époque où il a paru devait être favorable au succès de ses ouvrages.

Voltaire écrit *la Henriade*. Il remplit à la hâte son poème de portraits brillants, de comparaisons ingénieuses, de lieux communs, d'antithèses et de sentences, *ornements d'une espèce plutôt philosophique que poétique, parce qu'ils tiennent à la pensée et non pas au sentiment et partent de l'esprit bien plus que du cœur.* Le même *vernis philosophique* qui avait si bien réussi au jeune poète dans l'épopée, lui fut aussi d'un grand secours dans la tragédie... La multitude toujours prête à admirer ce qui s'élève au-dessus de ses idées ordinaires, ne vit pas que de pareils traits étaient déplacés dans une tragédie, *qu'ils détruisaient l'illusion et choquaient le principe le plus essentiel de l'art.* Personne ne s'avisa de songer que cette philosophie sublime et profonde *n'était nouvelle que dans la bouche des actrices.* Rousseau, de son côté, abusa aussi de la philosophie pour corrompre l'*éloquence.* Il voulut joindre à une *manière neuve* des idées encore plus singulières. Les lettres, la société, le gouvernement, la religion, l'éducation furent tour à tour les objets de ses profondes spéculations, et sur tous ces points, il affecta de s'éloigner des opinions reçues...

Et Geoffroy institue entre Voltaire et Rousseau un parallèle qu'il termine ainsi :

Tels ont été ces deux hommes, si estimables par leurs talents personnels, et devenus si funestes à la littérature par le ton qu'ils y ont introduit... On ne peut guère les comparer ensemble comme écrivains. *L'un fut grand poète, l'autre grand orateur.* Cependant on peut dire que dans un genre à la vérité moins difficile et moins varié, *Rousseau est plus parfait*, a des beautés plus réelles et plus solides; si on les rapproche l'un de l'autre comme philosophes, il me semble que le citoyen de Genève a beaucoup d'avantage sur son rival. Voltaire, *léger, superficiel dans les matières les plus graves*, croit suppléer aux connaissances qui lui manquent par la finesse et la vivacité de son esprit. Rousseau *approfondit les questions qu'il traite*; il ne se contente pas de les effleurer, et parce qu'il est éloquent, il ne se croit pas dispensé d'être instruit. L'un abonde en plaisanteries et en sarcasmes; l'autre en raisonnements et en preuves : l'un réjouit et fait rire par les saillies de son imagination; l'autre *accable et entraîne par le poids de ses arguments et la force de ses pensées* : l'un plaît et amuse; l'autre intéresse et touche... Voltaire, goguenard, malin, rit sans cesse des folies humaines et semble mépriser les hommes, même en affectant de les instruire; Rousseau, *misanthrope sublime*, s'attendrit sur les maux de l'humanité, et paraît aimer les hommes, même en affectant de les décrier.

Sans doute, le procédé *rhétorique* est ici un peu trop apparent; mais le fond est juste, et les expressions sont d'une remarquable propriété.

Geoffroy poursuit son discours en montrant comment cet esprit philosophique a gâté : la *tragédie*, la *comédie*, le *lyrisme*, l'*éloquence* surtout... Il a « rétréci l'âme des gens de lettres par un égoïsme pernicieux, par l'esprit de calcul et de combinaison ». Ces considérations sont dirigées contre Voltaire, La Chaussée, Thomas, et principalement contre d'Alembert, « le géomètre qui préside au Parnasse français ».

Marmontel, La Harpe, Saurin, y sont désignés par les titres de leurs ouvrages, et nous ne saurions être aujourd'hui d'un avis contraire à celui de Geoffroy :

Si de tels hommes sont à la tête de la littérature, ce n'est pas à l'excellence de leurs productions qu'ils doivent cet honneur, c'est à l'esprit philosophique qu'on y voit briller[1].

Un peu plus tard, Geoffroy revient à Rousseau, au sujet d'un ouvrage de Servan intitulé : *Réflexions sur les confessions de J.-J. Rousseau, sur le caractère et le génie de cet écrivain, sur les causes et l'étendue de son influence sur l'opinion publique, enfin sur quelques principes de ses ouvrages.*

Le caractère de ce fameux Genevois, dit le critique, est très bien saisi dans cette brochure : on y voit un homme *devenu insociable par un excès de sensibilité et d'amour-propre*, esclave de l'opinion publique qu'il affecte de mépriser; fuyant les regards de la multitude pour mieux irriter sa curiosité; avide des persécutions qui peuvent le rendre célèbre; *ne voyant dans ses adorateurs les plus superstitieux que des fâcheux, des espions et des traîtres;* persuadé que sa destinée intéresse toutes les puissances et met en mouvement toute l'Europe; feignant de craindre les importuns et ne redoutant que l'obscurité; fier de sa pauvreté volontaire et de ses prétendus malheurs, parce qu'ils donnent un nouveau lustre à son mérite; un homme enfin possédé du démon de la singularité, et qui, dans l'ancienne Grèce, eût habité un tonneau.

Voilà qui est juste, fin et spirituel. Ce qui suit est plus profond.

On regrette, continue Geoffroy, que l'auteur qui a si bien saisi le caractère et le génie de Rousseau, n'ait pas approfondi davantage *les causes de son influence sur l'opinion publique.* Si les rêves de Jean-Jacques ont fait une si grande fortune, tandis que ceux de l'abbé de Saint-Pierre sont oubliés, *ce succès est dû sans doute en grande partie à l'éloquence brûlante, à l'imagination poétique, au coloris enchanteur et à la sensibilité énergique du citoyen de Genève.* Mais ajoutons que la plupart de ses

1. *Année littéraire*, 1779, t. I, lettre I.

lecteurs ont été *dupes de l'audace, de la fierté, du ton brusque, décisif et tranchant* avec lequel il débite ses oracles. La singularité de son genre de vie a rendu plus piquante la singularité de ses idées [1].

Geoffroy cherche donc les *causes*; et dans ses *extraits*, il essaye de compléter les ouvrages qu'il analyse, en donnant lui-même cette *philosophie des influences*, cette histoire des idées, dont les auteurs de son temps ne semblent pas sentir l'importance.

Dans cette étude consacrée au livre de Servan, Geoffroy met de nouveau en parallèle Voltaire et Rousseau. Entre autres traits qui peuvent s'ajouter aux précédents, on trouve celui-ci : « Voltaire, quoique poète, avait une bonne tête, il connaissait les hommes, il a toujours conduit très bien ses affaires, et a trouvé l'art de concilier l'intérêt avec la gloire. *Rousseau avait l'esprit romanesque, il n'a vu le monde qu'à travers les vapeurs de son imagination*, et toujours il a sacrifié à la gloire son repos, son bonheur et ses plus solides intérêts. »

Et puisque nous parlons de Rousseau, je signalerai encore ce jugement sur son style :

Il paraît avoir réuni dans sa manière jusqu'à un certain degré le poids et la logique victorieuse de Bourdaloue, les élans sublimes de Bossuet, l'élégance et la grâce de Fénelon... Mais aux yeux des connaisseurs sérieux, il est resté inférieur à ses modèles, surtout parce qu'il n'a pas su cacher l'art, ce qui est le plus grand effort du génie [2].

On voit combien Geoffroy est sensible à l'*éloquence* de Rousseau; il est charmé; il est séduit; il se fait violence, dirait-on, pour apporter, au nom de la philosophie, des restrictions à ses éloges littéraires.

Il n'a pas été moins séduit par Bernardin de Saint-Pierre. Tout de suite, il signale l'opportunité des *Études de la nature* et prédit qu'elles seront accueillies « avec le plus vif transport ». Deux *extraits* sont consacrés à cet ouvrage; le premier débute ainsi : « *Nous rappeler à l'étude de la nature est rendre un service bien important aux lettres, aux arts et aux sciences*... Une philosophie dédaigneuse a flétri les grâces de l'éloquence et le charme divin de la poésie. » Ne semble-t-il pas que Geoffroy sente déjà la nécessité de cette *renaissance* dont Bernardin est vraiment le précurseur, mais que Chateaubriand seul accom-

1. *Année littéraire*, 1783, t. V, lettre VI. Voyez encore, sur Voltaire, un jugement très modéré et très équitable, *Année littéraire*, 1778, t. VII, lettre VII.

2. *Journal de Monsieur*, 1781, t. I, n° I.

plira définitivement? D'ailleurs le critique de l'*Année littéraire* appréciera avec enthousiasme, en 1800, l'épisode d'*Atala*. Dans ce premier extrait, Geoffroy insiste longuement sur « l'inquiétude générale qui agite tous les esprits. On veut, dit-il, tout changer, tout détruire, tout réformer... » Après ces considérations il aborde l'analyse de l'ouvrage, dont il a saisi dès le premier jour les mérites essentiels.

Une philosophie tendre, touchante, religieuse; une élocution noble, grande, élevée... Vous croyez lire dans quelques endroits l'*éloquent Jean-Jacques*; mais Jean-Jacques ennemi des paradoxes dangereux, animé d'un vrai zèle pour la vertu, embrasé du doux feu de la religion. Que ces idées de métaphysique ne vous effrayent pas (dit-il dans son *second extrait*); *vous les trouverez toutes parées d'un style enchanteur et embellies des grâces de l'imagination...* C'est avec cette *grâce* et cette *énergie de pinceau*, ajoute-t-il après une citation, que M. de Saint-Pierre nous trace le plaisir des ruines, des tombeaux, des solitudes. Quelle grande et sublime idée que celle-ci à la vue d'un antique château, habité autrefois par ces petits tyrans qui désolaient la France : « Il me semblait, dit l'auteur, voir la carcasse et les ossements de quelque grande bête féroce [1]. »

Cette phrase est d'une couleur romantique assez hardie; cependant le professeur de rhétorique du collège Mazarin n'en est pas choqué, tout au contraire. Il cite encore un passage sur les tombeaux de campagne. Et cette mélancolie qui associe toute la nature à sa douleur ne lui paraît nullement ridicule : « Quoi de plus *touchant* et de plus *vrai*, dit-il, que ce morceau. »

Veut-on voir maintenant comment Geoffroy a jugé, en passant, il est vrai, le moyen âge et le XVIe siècle?

La Curne de Sainte-Palaye publie en 1781 ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*. Dans le *Journal de Monsieur*, Geoffroy lui consacre un article. Entre autres réflexions judicieuses, je relève celle-ci, laquelle n'est pas, je pense, d'un critique intolérant et borné :

Nos poètes, dit-il, se plaignent qu'ils ne trouvent aucune ressource pour leurs fictions dans nos mœurs et dans nos usages; ils prétendent que les Grecs avaient, de ce côté-là, un avantage infini sur les modernes; mais il me semble que les mœurs des chevaliers sont bien aussi poétiques que celles des guerriers de l'antiquité. Cette galanterie de nos Paladins est même plus favorable à la poésie que la rudesse des héros d'Homère.

Et Geoffroy, énumérant quelques-unes des *richesses* que pourraient exploiter les poètes de son temps, s'étonne qu'on n'en

1. *Année littéraire*, 1785, t. I, lettres I et XVIII.

ait point fait usage. Peut-être, dit-il, en concluant, le génie manque-t-il à nos auteurs; car le Tasse et l'Arioste ont largement puisé à cette source [1].

Il est à peu près convenu, n'est-ce pas? que Ronsard a été *découvert* au début de ce siècle, et qu'il a fallu l'avènement du romantisme pour le révéler à la France. Cette opinion est juste en ce qui concerne la *popularité* de Ronsard; mais elle est fausse, appliquée à la critique. Voici ce qu'en dit Geoffroy :

Les rédacteurs des *Annales poétiques* ont rendu un très grand service à Ronsard en élaguant tout le fatras qui défigurait ses productions. *Sur la foi de Boileau, personne n'osait le lire;* à l'aspect de ce menaçant in-folio, on reculait épouvanté. Le voilà maintenant en état d'être lu, goûté, admiré même de ceux qui étaient le plus prévenus contre lui. *Je vous avoue que j'ai été dans un étonnement inexprimable à la lecture de ce poète que je regardais comme un barbare, je ne pouvais croire qu'il renfermât tant de beautés; il y en a de tous les ordres, et il est certain que la France a eu peu de poètes qui aient eu autant de verve et d'imagination.* Vous serez de cet avis lorsque vous aurez parcouru le volume intéressant qui contient les poésies de cet homme si peu connu de l'*injuste postérité* au suffrage de laquelle il aspirait... Ronsard a eu du génie : *personne peut-être n'a été plus vivement inspiré* [2].

Enfin, Geoffroy a, dans une certaine mesure, le sens du développement historique, ou, si vous voulez, de l'*évolution* de notre littérature. Son premier article au *Journal de Monsieur* est intitulé *Tableau des révolutions de la littérature française*; le *thème* est celui-ci : « Tout écrivain veut plaire et tâche de se conformer au goût de ses contemporains; *la littérature a donc toujours un rapport essentiel avec le caractère national.* » Et le critique donne la *division* suivante (les titres de chaque paragraphe sont *en manchette*) : 1° Siècle de *naïveté* depuis François Ier jusqu'à Louis XIII; — 2° Siècle d'*affectation*, de pointes et de jeux de mots sous Louis XIII; — 3° Siècle du *goût* et du *génie* sous Louis XIV; — 4° Siècle de l'*esprit* sous la Régence et au commencement du règne de Louis XV; — 5° Siècle de la *philosophie* vers le milieu du règne de Louis XV.

Chacun de ces *siècles* est caractérisé avec netteté et sans parti pris, mais parfois, il faut le reconnaître, d'une manière un peu superficielle. On pourrait cependant en extraire des réflexions vraiment *critiques*. C'est ainsi qu'à propos du *siècle de l'affectation* sous Louis XIII, Geoffroy fait ressortir l'influence des reines étran-

1. *Journal de Monsieur*, 1781, t. IV, p. 33.
2. *Année littéraire*, 1779, t. VII, lettre VIII.

gères, italienne et espagnole, — celle des femmes et des romans. Il n'oublie pas, au XVIIe siècle, l'importance de la *farce italienne*; il étudie les progrès du roman : « on en arrive au roman qui peint les mœurs... *Gil Blas* est le chef-d'œuvre de ce mauvais genre. » Il écrit un long paragraphe sur la querelle des anciens et des modernes. Il dit encore du XVIIIe siècle : « Le goût des lettres et des arts s'augmente en raison directe de leur décadence. Les gens du monde veulent répandre sur leur ignorance un vernis de savoir... c'est l'époque des *dictionnaires*, et *recueils*, etc. [1]. »

Il est vrai qu'après cet exposé historique, Geoffroy conclut en critique dogmatique : « Ayons donc recours, dit-il, à ces *règles* et à ces *principes* qu'on affecte aujourd'hui de mépriser. » Reste à savoir ce qu'il entend par *règles* et par *principes*. A considérer l'ensemble de ses observations, il donne à ces deux mots un sens fort large : il croit que les *genres* ont des bornes fixées par leur nature même, et en quelque sorte des conditions d'existence en dehors desquelles ils dépérissent et meurent.

Nous devrions ici passer en revue les *extraits* relatifs au théâtre, dans l'*Année littéraire*, de 1776 à 1790. Mais comme il nous faut, à la fin du chapitre suivant, constater l'*état de la critique dramatique* au moment où Geoffroy va créer le feuilleton, nous examinerons dans quelle mesure il avait lui-même préparé le genre qu'il était à la veille de transformer.

Voyons d'abord si la Révolution, si la pratique du journalisme politique, n'ont pas ajouté quelque chose à l'esprit critique de Geoffroy.

1. *Journal de Monsieur*, 1781, t. I, n° 1.

CHAPITRE II

« L'AMI DU ROI » ET L' « ANNÉE LITTÉRAIRE DE 1800 »

Geoffroy journaliste politique. — Il restaure l'*Année littéraire*. — Profit qu'il tire, pour sa critique, de la Révolution. — Ses jugements sur La Harpe, Mme de Staël, Chateaubriand. — Il abandonne l'*Année littéraire*.

I

« Les continuateurs de Fréron » n'eurent qu'à dépouiller, en quelque sorte, un déguisement, pour se trouver journalistes politiques. Mais, d'abord, ils crurent qu'il leur suffirait de transformer l'*Année littéraire*; et en tête de la *1re lettre* de 1790, ils publient l'*Avis* suivant :

L'étonnante Révolution qui vient de changer la face de tout le royaume a fait prendre aux esprits une direction nouvelle; ils se sont tournés vers cette partie de la philosophie qui enseigne l'art de gouverner les hommes. *Des idées fortes et républicaines ont succédé au goût des plaisirs, des arts frivoles et de la littérature.* Ce changement exigeait que l'*Année littéraire* donnât une place considérable à l'objet qui est devenu d'un intérêt général pour toutes les classes de lecteurs. On présente dans ce journal un tableau raisonné des principales opérations de l'Assemblée nationale, accompagné de réflexions modérées et impartiales. Toutes les productions littéraires qui méritent quelque attention seront toujours annoncées et accompagnées de jugements motivés...

A feuilleter les volumes de cette année 1790, on voit combien en effet la politique empiète de plus en plus sur le domaine des lettres. Des tomes III et IV, la littérature est entièrement bannie. Enfin, il ne paraît, du Tome V, que les premières feuilles.

C'est alors que l'abbé Royou et Geoffroy, fondent *l'Ami du Roi, des Français et surtout de la vérité* — avec cette épigraphe : *pro Deo, Lege, et Patria* [1]. Le prospectus, de juin 1790, prouve une

1. Et à partir du 1er juillet 1791 : *Je l'aimais tout-puissant, malheureux je l'adore.*

véritable *intelligence du public*, et le désir de répondre sans retard aux exigences d'une situation nouvelle.

On peut lire dans Hatin l'histoire très curieuse des transformations, des divisions, des malheurs de tout genre, auxquels fut en butte *l'Ami du Roi* [1]. Il nous suffit d'établir ici que Geoffroy travailla au journal de l'abbé Royou, et non à ceux de Crapart ou de Montjoye. C'est donc dans les numéres publiés du 1er septembre 1790 (n° 93) au 4 mai 1792, qu'il nous faut chercher les traces d'une collaboration anonyme et pour laquelle la nature même des sujets traités ne peut plus nous servir de guide.

Toutefois, si l'on est en droit de se hasarder dans une critique aussi conjecturale, j'attribuerais à Geoffroy certains articles dont le tour, à la fois plus piquant et plus méthodique, semble trahir tout ensemble son esprit et son *métier*. Ainsi *l'Ami du Roi* donne deux études sur *J.-J. Rousseau aristocrate* [2], un article intitulé : *Preuves historiques du danger des pouvoirs illimités* [3], deux autres sur *J.-J. Rousseau* considéré comme législateur [4], des *Réflexions sur le fanatisme, appliquées à la Révolution* [5], des *Observations sur un article du Mercure* (de La Harpe) [6], etc., — où l'on peut reconnaître la plume vive, acérée, encore un peu pédante, du professeur de rhétorique au collège Mazarin. Du 23 juillet au 6 août 1791, *l'Ami du Roi* subit une interruption ; le 7 de ce dernier mois, il reparaît avec un avertissement de Royou, avocat, frère de l'abbé : celui-ci a dû s'échapper, et ses amis vont continuer son journal. A dater de ce jour, les comptes rendus de l'Assemblée sont d'un ton absolument différent ; moins solides peut-être et surtout moins philosophiques, ils deviennent mordants et spirituels, et sont parfois des modèles d'un genre fort à la mode aujourd'hui : je les croirais volontiers de Geoffroy.

En veut-on quelques échantillons?

Si quelquefois vous avez vu le *Paillasse* de Nicolet s'essouffler, s'éventer, feindre d'essuyer sa sueur, après les singeries qu'il a faites pour imiter les sauts périlleux des danseurs de corde, vous aurez une image naturelle de la conduite des baladins du manège [7].

On peindrait difficilement la grotesque indécence de ce qu'on est

1. *Bibliographie de la Presse périodique française*, p. 157.
2. *L'Ami du Roi*, 15 et 17 sept. 1798.
3. 21 sept. 1790.
4. 24 et 28 sept. 1790.
5. 1er sept. 1790.
6. 16 mai 1791.
7. 17 janv. 1792.

convenu d'appeler une séance législative. Qu'on se représente une centaine de députés arrivant à pied successivement, couverts de neige, transis, grelottants, soufflant dans leurs doigts; en bottes, en catogans, avec de vieux manteaux, quelques-uns avec des espèces de robes de chambre, presque tous le chapeau sur la tête... Dans les galeries ci-devant payantes, deux ou trois douzaines de leurs parents. Dans les tribunes soldées, de pauvres sans-culottes, appelés *citoyens* par une femme dégoûtante qui leur vend de mauvaises pommes *et du cidre plus bourbeux que le patriotisme de Brissot décomposé par le chimiste Desmoulins*. Telle était samedi soir la première assemblée de l'univers, et tel son auditoire. La pièce fut digne des acteurs et des auditeurs[1].

En rendant compte de la discussion sur la gendarmerie nationale, le rédacteur dit :

J'avoue que je ne me serais pas douté de son existence!... Parlez-moi de l'ancienne maréchaussée... Mais aujourd'hui, quand les gendarmes et les voleurs de grand chemin se rencontrent par hasard, ils se saluent et vont chacun de leur côté[2].

Tout l'article est écrit sur ce ton, et vaudrait la peine d'être cité.

Mais, encore une fois, nous sommes ici dans la conjecture absolue.

Les biographes de Geoffroy affirment encore — et sans doute ils le savaient de source certaine, peut-être de la bouche même de Geoffroy — qu'il collabora à différents journaux politiques et satiriques, dont j'ai déjà donné les titres[3]. Là encore, il est bien difficile, impossible à vrai dire, de déterminer la part de Geoffroy. Toutefois, on peut remarquer dans un article que lui attribue Ed. Fournier[4], et tiré de *la Feuille du jour*[5], à la date du 9 août 1796, le ton mordant, ironique, spirituel des fragments cités plus haut. Cet article, dirigé contre Lieuthraud, ce garçon perruquier devenu propriétaire de l'hôtel de Salm, n'est pas sans analogie avec certaines pages de *la Lanterne* ou de *l'Intransigeant*.

Bref, Geoffroy avait gagné, à cette pratique du journalisme politique et quotidien, d'exercer sa plume, d'aiguiser son esprit;

1. 21 fév. 1792.
2. 8 avril 1792.
3. Cf. Première Partie, liv. I, chap. III.
4. E. Fournier, *Chroniques et Légendes des rues de Paris*, p. 133.
5. *La Feuille du Jour* parut d'abord sous le titre de *la Quotidienne* (22 sept. 1792, 18 oct. 1793). Elle reparut, sous ce nom encore, du 19 fév. au 5 oct. 1795; — sous celui de *Tableau de Paris*, du 7 nov. 1795 au 22 mars 1796, et devint *la Feuille du Jour*, le 14 avril 1796 jusqu'au 21 oct. 1796. Puis elle reprit son titre de *la Quotidienne*. — Ces détails expliquent pourquoi, au moment de la mort de Geoffroy, Féletz et le *Journal de Paris* eurent une petite polémique au sujet de la collaboration de Geoffroy à *la Quotidienne*.

et, surtout, il s'était rompu à la polémique. Nous le verrons bientôt à l'œuvre contre les Chénier, les Palissot, les Suard, les Morellet. Ses adversaires ont du talent et souvent de bonnes raisons; mais ils ne se sont point, comme Geoffroy, « fait la main » dans ces assauts d'opinions, où la victoire reste au champion souple et le plus prompt.

II

De la Révolution elle-même, Geoffroy n'a-t-il pas tiré un profit plus solide ? Son style s'est formé; que sont devenues ses idées ? Ouvrons, pour répondre à cette question, les volumes de cette *Année littéraire* restaurée le 10 brumaire IX [1]. Là, mieux encore que par les premiers feuilletons des *Débats*, dans des articles dont la forme nous ramène, semble-t-il, bien loin en arrière, nous pourrons juger des progrès critiques de Geoffroy.

A en juger par le *Prospectus*, la doctrine du *Rédacteur* doit être assez étroite.

.... La littérature, dit Geoffroy, a bien des plaies à fermer. Dans cette confusion de toutes les idées, il n'est pas étonnant que nous ayons perdu la trace des vrais principes de l'art. La langue française, qui est aujourd'hui la langue presque universelle de l'Europe, est surtout déshonorée par un jargon barbare; l'habitude des déclamations extravagantes nous a fait oublier à penser et à écrire; elle a émoussé ce sentiment fin et délicat qui constitue le goût... (Dans *l'Année littéraire*) *on s'élèvera surtout avec courage contre les innovations* qui tendent à bouleverser la république des lettres sous prétexte de la réformer. *Les règles de la poésie et de l'éloquence fondées sur la nature sont immuables comme elles.* D'autres peuples ont eu de l'imagination et du génie, d'autres peuples ont cultivé les sciences avec succès, *la France seule a du goût*; c'est par le goût que sa littérature est la première de l'Europe. En s'efforçant de conserver ce dépôt de gloire, ce titre national, le rédacteur de *l'Année littéraire* croit remplir les devoirs de citoyen autant que ceux de littérateur.

Voilà qui nous paraît, en vérité, bien *dogmatique*. Mais à lire les articles contenus dans ces sept volumes, on se demande ce

1. *L'Année littéraire, continuée par J.-L. Geoffroy, ancien rédacteur de cet ouvrage périodique, depuis 1776 jusqu'en 1790, époque de son interruption.* (Ce titre est celui du prospectus.) — Le premier article est signé G***, avec cette note : « Tous les articles du citoyen Geoffroy seront signés de la lettre initiale de son nom, et il déclare ne répondre que de ceux-là. » — Mais au n° 4 du 1er volume, on annonce la collaboration de l'abbé Grosier, et désormais les articles sont signés en toutes lettres.

que Geoffroy a bien pu entendre par les *règles de la poésie et de l'éloquence*, et surtout par les règles *immuables*; nulle part en effet, il ne s'appuie sur une poétique ni sur une rhétorique, et sans doute, comme nous l'avons déjà remarqué, il donne à ce mot une signification très large et très haute.

Remarquons d'abord combien la pratique du journalisme politique a rendu sa *manière* plus personnelle, plus franche, plus directe. A la fin de son premier article, consacré à *l'Homme des Champs* de Delille, il fait cette déclaration de principes :

Puisque mon destin me ramène encore dans cette triste et pénible carrière de la critique, je me consolerai des dégoûts attachés à ce genre d'écrire par l'espoir d'être utile : dans la solitude où je vis, à l'abri de l'influence des sociétés, mon opinion aura du moins l'avantage d'être pure et vierge; mes jugements n'auront point la teinte de l'esprit du jour, et mes erreurs ne seront qu'à moi. Étranger à la haine comme à la faveur, placé dans la position où doit se trouver un historien pour être exact et vrai, je n'appartiens à aucun système, à aucune coterie, à aucun préjugé; je ne connais pas les auteurs dont je parle, et la passion des lettres est la seule qui guide ma plume : *Sine ira et studio quorum causas procul habeo* [1].

Le ton — qui se rapproche encore ici des anciennes déclarations de Geoffroy — s'accentue dans le passage suivant :

Pour moi, toujours constant dans mes principes aussi simples que vrais, j'ai vu tout changer autour de moi, excepté mon cœur et mes sentiments; dans tous les temps, je marche d'un pas ferme sur la même ligne; je n'ai pas besoin d'ajuster aux circonstances du moment des opinions fondées sur d'éternelles vérités : dans la république comme sous la monarchie, je dis hautement et avec la confiance qu'inspire un gouvernement basé sur les maximes de l'honnêteté publique : Les talents sont bien inférieurs aux vertus, de belles tragédies sont bien peu de chose, en comparaison des bonnes mœurs, et le génie qui se prostitue à l'impiété et à la débauche ne mérite que la haine et le mépris d'un honnête homme [2].

Ainsi Geoffroy qui, déjà, avait, plus encore que Fréron, considéré la critique comme investie d'une mission sociale, trouve dans la Révolution non pas un démenti à ses anciens principes, mais une preuve de leur justesse; et plus haut encore que par le passé, il proclame la nécessité d'une littérature morale et, si j'ose dire, pacificatrice.

Ne croyez pas, d'ailleurs, que parti de ce principe Geoffroy nous serve de lourdes déclamations, et fasse la guerre au présent

1. *Année littéraire*, an IX (1800), t. I, n° 1.
2. *Id.*, an IX (1800), t. II, n° 12.

en invoquant le bon vieux temps. En aucune façon. Il a su éviter l'écueil presque inévitable, où tant d'autres venaient se briser. « Mon cœur et mes sentiments n'ont point changé », dit-il. Mais les *raisons de ses jugements* se sont déplacées et modifiées avec l'esprit public; ses arguments, il les tirera des mœurs nouvelles, et surtout des nouvelles aspirations sociales; ses conclusions auront une portée immédiate et *relative*. En un mot, sa critique devient *actuelle*.

On peut en juger par l'article consacré au *Lycée* de La Harpe. Si l'accent en est dans une certaine mesure personnel et jaloux; si le poète dramatique, dont quelques mois plus tard il traitera durement la *Mélanie* [1], si le rédacteur du *Mercure*, un confrère peu sympathique, y sont trop manifestement visés, — on ne peut nier que Geoffroy n'ait signalé avec sûreté dès cette époque les causes d'infériorité du *Cours* de La Harpe. Il reproche à cet ouvrage, en effet, « *d'être un recueil d'articles et non un travail d'ensemble* » ; il aurait souhaité que La Harpe « *rapprochât toutes les œuvres du même genre, et fît observer ce que l'art, en passant à travers les siècles, a gagné ou perdu* ». Voilà, on ne peut le nier, un plan vraiment historique. Plus loin, il dit encore, — et cette remarque est bien d'un contemporain de Mme de Staël : « La Harpe traite superficiellement la littérature ancienne; il n'a point assez *approfondi ses rapports avec les mœurs*. C'est cependant le seul moyen de traiter cette grande question des anciens et des modernes... » Et Geoffroy prend pour exemple Homère, dont il cherche à *expliquer* les prétendus défauts, par les *mœurs*.

La *méthode* devient plus originale encore au sujet d'Aristophane. Très habilement (en sophiste ou en rhéteur, pourrait-on dire; mais, pourquoi pas en critique?) Geoffroy commence par faire le procès à la comédie athénienne; c'est, contre Aristophane, un véritable réquisitoire dont voici la conclusion : « Enfin, il n'existe dans aucune langue et chez aucune nation un pareil dépôt de sottises et d'ordures. » Et tout de suite : « J'aurais bien désiré que La Harpe se fût donné la peine de nous *expliquer pourquoi de pareilles pièces plaisaient tant au peuple le plus poli qu'il y eût alors dans l'univers.* »

A cette observation, reconnaissons un *critique* jugeant un *littérateur*. — Ce critique ne se contente pas de censurer La Harpe.

1. « Cette pièce fait couler des larmes des yeux de quelques femmelettes par l'immoralité. La Harpe devrait laisser dans l'oubli ce monument des folies de sa jeunesse. » *Année littéraire*, an X (1801), t. I, n° 5.

« A son défaut, dit-il, je vais essayer de le faire. » C'est alors une analyse de l'*état social et religieux*, dans lequel vivaient les Athéniens du v[e] siècle, — étude un peu maigre sans doute, mais où l'on relève d'excellentes formules : « La nation n'était point encore assez corrompue pour avoir ce qu'on appelle de la décence dans les expressions : plus les mœurs sont pures, plus les spectacles sont grossiers. » Le tout aboutit à un éloge presque enthousiaste — mais raisonné — d'Aristophane, où l'on trouve, dit Geoffroy, « le caractère même du peuple athénien » [1].

J'ai dit tout à l'heure que ces remarques étaient bien d'un contemporain de Mme de Staël. Mais, déjà, avant 1789, n'a-t-on pas trouvé dans les articles de Geoffroy, à l'*Année littéraire*, des idées analogues, exprimées parfois dans les mêmes termes? Qu'on se souvienne, en particulier, de cette comparaison entre la tragédie grecque et la tragédie française [2], et de cette leçon de tolérance critique donnée à Lessing [3]. Aussi, quand il aborde l'examen du livre de Mme de Staël, *De la Littérature*, comprend-il et signale-t-il immédiatement ce qui fait la supériorité de cet ouvrage sur le *Lycée*; ce qu'il cherchait en vain chez La Harpe, il se félicite de l'avoir trouvé chez Mme de Staël :

> La littérature considérée dans ses rapports avec les mœurs et les institutions sociales, dit-il, *s'agrandit et s'élève*; ce n'est plus un simple badinage de l'esprit, une parure frivole ajoutée à la raison, c'est un moyen puissant d'émouvoir les âmes... *Autant les discussions littéraires sont arides et froides quand il n'est question que d'éplucher des mots et d'analyser des préceptes, autant elles me paraissent intéressantes et animées, quand on ne sépare point les lettres d'avec les mœurs dont elles doivent être l'expression et l'image* [4].

Geoffroy revient alors sur la querelle des anciens et des modernes; et, avec une parfaite justesse, il répète (car autrefois déjà il l'avait dit) que la question a été mal posée et mal résolue, des deux côtés.

Mais si l'on croit que Geoffroy, après cet éloge général accordé à la méthode de Mme de Staël, approuve le livre lui-même, on se trompe singulièrement. « Mme de Staël, dit-il, ne pouvait faire un pareil ouvrage. » Et cela pour deux raisons : son sexe et son système. Sur le premier point, ce n'est pas qu'il soit

1. *Année littéraire*, an IX (1800), t. I, n° 2.
2. Cf. p. 63.
3. Cf. p. 70.
4. *Année littéraire*, an IX (1800), t. I, n° 6 (*Examen des Opinions littéraires de Mme de Staël*).

choqué, ni jaloux, de voir une femme auteur; en effet, à propos du *Mérite des femmes* de Legouvé, il recherchera « ce que les femmes ont perdu ou gagné à la Révolution », et ses conclusions semblent une présomption favorable à Mme de Staël :

Les femmes, écrit-il, sont devenues plus simples... Moins adorées, elles ont fait des efforts pour se montrer plus aimables : si la guerre et la politique ont rendu leur cour déserte, elles ont appelé au secours de la beauté l'*instruction* et les *talents*, et passent aujourd'hui à mériter les éloges le temps qu'elles employaient autrefois à les écouter [1].

Dans les deux articles consacrés à *la Littérature*, Geoffroy ne lance donc aucune épigramme contre l'auteur. Il l'accuse seulement d'incompétence : « Son sexe l'a empêchée de juger convenablement des mœurs de l'antiquité. » Il réfute avec verve et avec précision ses opinions sur l'héroïsme grec qu'il compare à l'idéal chevaleresque.

Les Grecs ignoraient cette perfection chimérique, cet héroïsme imaginaire que l'enthousiasme chevaleresque a substitué aux faiblesses de la nature et de l'humanité. Ils réservaient le beau absolu pour les statues de leurs dieux; mais leurs poètes ne nous traçaient que des hommes ordinaires, jouets des passions et des vices. Les héros d'Homère ne se distinguent que par l'adresse et la force du corps; leurs mœurs sont simples et grossières; ils n'ont pas moins de vanité que de courage, ils mangent comme des ogres, et ne se font pas scrupule de fuir, quand ils ne sont pas les plus forts : ce sont les antipodes de nos chevaliers qui n'ont jamais d'appétit, qui se nourrissent de leurs rêveries amoureuses, de leurs pensées mélancoliques, et se croiraient déshonorés s'ils n'attaquaient pas seuls une armée entière [2].

Je pourrais citer encore une page spirituelle et juste sur le rôle de l'amour dans la société grecque; des réflexions sur la *mélancolie*, que les Grecs et les Latins ont connue, quoi qu'en dise Mme de Staël (Geoffroy la trouve chez Sophocle, Théocrite, Ménandre, Térence). Toutes les fois que Geoffroy parle des anciens, — je l'ai déjà fait remarquer et j'y reviendrai encore, — sa critique devient plus large et plus profonde. Le progrès critique accompli, chez Mme de Staël, par l'amour de Shakspeare ou de l'Allemagne, — chez Chateaubriand, par l'intelligence du moyen âge, le sentimentalisme chrétien et la réaction contre Voltaire, — est déterminé chez Geoffroy par le désir d'*expliquer* les anciens, et, plus tard, de *remettre au point* le vieux répertoire de la Comédie-Française.

1. *Année littéraire*, an IX (1800), t. II, n° 11.
2. *Id.*, an IX (1800), t. I, n° 6.

Quant au système de Mme de Staël, on ne sera pas surpris que Geoffroy prenne acte de la Révolution pour le railler et le battre en brèche. La *perfectibilité* lui paraît la plus dangereuse des chimères, et le livre tout entier n'est pour lui « qu'un vaste répertoire des erreurs philosophiques [1] ». — « Ce livre (*De la Littérature*), écrivait aussi Fontanes dans *le Mercure*, présente la chimère d'une perfection *qu'on cherche maintenant à opposer à ce qui est.* » En effet, comme le dit justement M. A. Sorel, « c'est une thèse : la perfectibilité de l'esprit humain dans toutes ses œuvres. Ce progrès trouve sa consécration dans la liberté; la liberté trouve sa garantie dans les institutions républicaines conçues et appliquées selon le système de l'auteur. La littérature française, régénérée par les mœurs républicaines, se rajeunira par l'influence des littératures étrangères [2]. » Sans doute, Geoffroy *faisait sa cour* au Consulat en discréditant la *thèse* de Mme de Staël, dans l'*Année littéraire* de 1800, comme en 1803 il applaudira aux plaisanteries faciles et méchantes du vaudevilliste Radet, en rendant compte de *Colombine philosophe soi-disant* [3]. Mais je prétends que Geoffroy est sincère, et que la perfectibilité lui semble, de très bonne foi, un système aussi ridicule que dangereux. Esprit étroit, soit; — mais à coup sûr esprit logique avec lui-même : ce qu'il écrit de Mme de Staël en 1800 et en 1803, il l'écrivait en 1792, dans *l'Ami du Roi*, au sujet de Jean-Jacques : et alors, ce n'était pas, je suppose, pour flatter le pouvoir!

Je signale encore, dans le même ordre d'idées, un solide et judicieux article intitulé : *De la tragédie de Charles IX et de la liberté que prennent les poètes dramatiques de falsifier l'histoire.* Geoffroy, ai-je dit, tire des événements présents certains arguments critiques.

La Saint-Barthélemy, écrit-il ici, est le crime de la *politique* et non de la *religion*... Que dirait le citoyen Chénier lui-même d'une tragédie intitulée *Robespierre*, où l'auteur mettrait sur le compte de la liberté les assassinats de septembre, traiterait les vrais républicains comme il a traité les catholiques et se permettrait contre le patriotisme les mêmes invectives qu'il s'est permises contre la religion? Je le lui demande, et sa réponse sera son arrêt [4].

1. *Année littéraire*, an IX (1800), t. I, n[os] 5 et 6.
2. A. Sorel, *M[me] de Staël*, Hachette, 1890, p. 81.
3. *Débats*, 8 juin 1803.
4. *Année littéraire*, an IX (1800), t. II, n° 7.

III

Si Geoffroy accueille avec défiance Mme de Staël, il salue avec enthousiasme Chateaubriand, — comme jadis Bernardin de Saint-Pierre.

Nous l'avons vu déjà signaler, en 1785, la nouveauté et l'à-propos des *Études de la nature*. Mais son jugement sur *Atala* est beaucoup moins l'expression d'une sympathie, qu'un éloge raisonné et critique. On sent toute la valeur de cet article, quand on le compare à ceux des contemporains sur le même sujet; ce n'est pas que ceux-ci n'aient souvent apprécié avec bonheur le *Génie du Christianisme*, et que Fontanes, Dussault, Bonald, l'abbé de Boulogne ne méritent d'être loués pour avoir reconnu dès le premier jour toute l'importance sociale et littéraire de ce chef-d'œuvre. De leur côté, Morellet et Guinguené ont su, au milieu de chicanes puériles et systématiques, mettre le doigt sur certains défauts essentiels soit du plan, soit du style[1]. Mais Geoffroy sent la valeur *actuelle* et *relative* de l'ouvrage; il ne le juge pas au nom des règles ou des principes; il n'en classe pas les beautés d'après une sorte de tarif; — non, il en proclame tout à la fois l'originalité et le mérite.

Tout est nouveau, dit-il, dans cette production vraiment singulière. Le poète vous transporte au milieu des déserts, dans des régions inconnues, *où la nature encore vierge offre des aspects et des sites qu'aucun écrivain grec ou latin n'a jamais connus* : c'est une source de descriptions dont on ne trouve pas même le germe dans Homère et dans Virgile. Les personnages sont aussi étranges que la scène où ils paraissent, *et les mœurs qu'il dépeint sont encore plus poétiques que les mœurs des héros de l'Iliade et de l'Odyssée.*

Après une analyse détaillée, soutenue de quelques citations fort bien choisies, Geoffroy ajoute :

... Tels sont les grands objets que présente ce petit *poème épique*, auquel je ne crains pas de donner ce nom, puisqu'il renferme les beautés les plus essentielles à la poésie, le pathétique des sentiments, la richesse et la variété des tableaux, et la plus heureuse imitation d'une belle et grande nature...

Il y a bien quelques critiques; mais là précisément, on sent combien Geoffroy est touché par la nouveauté du style :

1. Voir ces différents articles réunis, et suivis de la *Défense* de Chateaubriand, au t. IX de l'édition in-16 (la quatrième) du *Génie du Christianisme* (Lyon, 1804, Ballanche).

Un goût sévère pourrait lui reprocher la profusion des images et un luxe d'expressions poétiques, quelquefois plus bizarres que sublimes; *ce défaut est celui d'un génie ardent et vigoureux, et d'une surabondance d'imagination qui, pour bien des poètes froids et décharnés, serait un objet d'envie.*

La conclusion est remarquable par sa netteté et sa vigueur :

Chateaubriand a ouvert aux poètes épiques une *nouvelle source de merveilleux*, et son exemple a prouvé que c'est le défaut de génie et d'invention, bien plus que le caractère des mœurs modernes qui a réduit certains beaux esprits aux fonctions d'historiens versificateurs... *La chevalerie et la religion suffisaient aux modernes pour remplacer l'ancienne mythologie*, s'ils avaient eu le génie qui connaît les ressources et sait en profiter. *Atala* est donc une fiction vraiment originale, dont les détails *aussi neufs que hardis me semblent avoir agrandi le domaine de la haute poésie, et enrichi notre langue poétique* dont on accuse avec justice la sécheresse et l'indigence : l'auteur a fait l'usage le plus heureux des formes antiques; le ton, les figures et les mouvements du chantre d'Achille et d'Ulysse se retrouvent dans l'auteur d'*Atala*, *avec une teinte de mélancolie sombre, une certaine rudesse sauvage, qui semblent leur donner un nouveau degré d'énergie : c'est l'Homère des forêts et des déserts* [1].

Cet article n'est, on le voit, ni un éloge vague, ni une déclamation de rhétorique. Geoffroy a senti, en critique qui n'a pas moins d'âme que de goût, la *secousse* qui devait ébranler profondément le sol desséché de la poésie française et en faire jaillir d'abondantes sources.

Ce n'est pas non plus la surprise d'un moment. Son admiration pour Chateaubriand dure et se fortifie. Le 6 thermidor an IX, il rend compte dans le *Journal des Débats* d'un vaudeville intitulé *Encore un ballon ou Florella et Jactas*, et il s'exprime ainsi :

Tout le sel de cet amphigouri consiste dans quelques phrases d'*Atala*. Il est aisé de ridiculiser des formes poétiques d'autant plus étranges dans notre langue qu'elle est plus pauvre et plus timide; il serait très difficile de distinguer les témérités que le goût réprouve d'avec les hardiesses heureuses que le génie avoue; c'est au temps à prononcer...

Mais s'il montre, à l'égard du style, une prudence vraiment critique, Geoffroy a appris de Chateaubriand quelles ressources les poètes pouvaient tirer du *merveilleux chrétien*. A propos de *la Mort d'Abel*, de Legouvé, il engage une discussion sur ce point, et réfute la théorie de Boileau.

Le paganisme, dit-il, abonde en images gracieuses; mais les grands traits, les tableaux touchants, les scènes déchirantes, c'est dans le

1. *Année littéraire*, an IX (1801), t. III, n° 18.

christianisme qu'il faut les chercher : il y a plus de vrai sublime dans *Esther* et dans *Athalie* que dans Homère [1].

Aussi, ses adversaires, qui ne voient pas quel honneur ils lui font, accolent-ils souvent son nom à celui de Chateaubriand. Chénier, entre autres, dans les *Nouveaux Saints*, attaque à la fois Geoffroy et l'auteur d'*Atala* [2].

On peut constater encore à quel point les idées de Geoffroy se sont élargies, en lisant l'article consacré à l'ouvrage suivant : *Choix des meilleurs morceaux de littérature russe, à dater de sa naissance jusqu'au règne de Catherine II*. Après avoir rappelé, par une revue rapide et quelque peu incohérente, que les lettres ont fleuri chez un petit nombre de peuples, Geoffroy signale, parmi les causes de ce *fait*, l'influence des climats. Ni la Pologne, ni la Suède, ni le Danemark, où cependant les sciences ont fleuri, « ne comptent de poètes et d'orateurs; leur imagination est morte, leur langue repousse l'harmonie ». Mais pourquoi la Russie fait-elle exception? pourquoi a-t-elle produit « quelques fruits, sauvages à la vérité et d'un goût amer, mais qui paraissent susceptibles d'être améliorés? » Geoffroy attribue ce phénomène à l'influence extraordinaire de deux souverains : Pierre le Grand et Catherine II. Faut-il, d'autre part, souhaiter que ce mouvement s'accélère, et que la Russie se perfectionne? Les réflexions de Geoffroy sur ce sujet sont assez curieuses à leur date.

Les nations, dit-il, comme chaque individu qui les compose, parcourent les diverses périodes de la vie humaine; elles ont leur enfance, leur jeunesse, leur maturité, leur décrépitude : le mouvement, source de la vie, est en même temps la cause de la mort, par les secousses qu'il donne. En nous conservant, il nous use. Les êtres qui semblent inanimés, ont une existence beaucoup plus longue, parce qu'ils éprouvent beaucoup moins ces frottements et ces agitations intérieures, qui fatiguent singulièrement la machine, en accélérant son jeu : tout ce qui, dans le corps humain, précipite le cours naturel du sang, et donne aux nerfs une action extraordinaire, abrège la vie : les toniques, les liqueurs spiritueuses... *Appliquons aux associations politiques cet axiome de physique et de médecine* : toutes choses égales d'ailleurs, et sauf les accidents, une société qui sera plus constante dans ses opinions, ses mœurs et ses usages, une société où les cerveaux ne seront pas si échauffés, où les têtes fermenteront moins, où l'enthousiasme de la nouveauté produira moins de révolutions dans la manière de penser et de vivre, doit parcourir moins rapidement ses périodes,

1. *Débats*, 9 therm. IX. — 27 juil. 1801.
2. Cf. Deuxième Partie, liv. II : *la Polémique dans le feuilleton*.

jouir d'une santé plus ferme, et d'une existence beaucoup plus longue : or, la culture des lettres et des arts est pour les sociétés un des stimulants les plus actifs : l'éloquence et la poésie sont pour les esprits des liqueurs fortes, des eaux spiritueuses; les livres exaltent sans cesse l'imagination des lecteurs, les spectacles irritent les passions, électrisent les âmes... Les écrivains veulent sans cesse réveiller cette satiété... Alors vient la décadence... Doit-on souhaiter à une nation, à laquelle on veut du bien, une pareille littérature[1]?

La thèse, en elle-même, est fort discutable. Mais la *méthode* rapproche bien cette page de certains passages où nos contemporains ont essayé de mêler ainsi les sciences physiques et naturelles à l'analyse morale ou littéraire.

Je me contente de signaler les articles où il me semble que Geoffroy se montre à nous transformé ou renouvelé par la Révolution. Mais bien des pages encore seraient à citer dans cette *Année littéraire* de 1800-1801, pages non seulement solides, judicieuses, mordantes sans parti pris, mais souvent aussi plus délicates et plus fines que nous n'avions coutume de les rencontrer chez l'ancien Geoffroy. Il compare Mme de Sévigné à La Fontaine :

Tous deux, dit-il, ont écrit, si l'on peut parler ainsi, d'après leur âme : ils n'ont pas l'air d'avoir pensé; c'est un instinct qui les pousse et les inspire... Mme de Sévigné parle des auteurs et des livres avec la légèreté d'une femme charmante, quelquefois à tort et à travers; tant mieux, ce n'est pas son métier d'en juger si doctement : *ses jugements ne sont que des affections*[2].

Laissons de côté les *extraits* des pièces de théâtre, importants dans ces six volumes; ils sont intéressants parce que Geoffroy à cette époque écrit déjà son feuilleton, et que, malgré leur allure toute différente, ces articles en subissent l'influence : nous en dirons un mot en montrant à la fin du chapitre suivant en quel état Geoffroy lui-même avait laissé la critique dramatique, quand il se préparait à la transformer.

Mais, auparavant, demandons-nous quelle avait été cette critique dramatique, chez les prédécesseurs de Geoffroy.

1. *Année littéraire*, an IX (1800), t. III, n° 14.

2. *Année littéraire*, an IX (1801), t. XI, n° 35. — Cf. cet autre passage inédit sur Mme de Sévigné, à propos de son jugement sur Racine. « Croyons-en les larmes de Mme de Sévigné plus que ses discours; son cœur valait mieux je ne dis pas que son esprit, mais que sa tête, *car son esprit était dans son cœur*. Je ne suis pas fâché qu'une jolie femme ne soit pas un Quintilien; ses lettres seraient moins délicieuses si ses jugements littéraires étaient plus sensés; *elle n'aurait peut-être acquis qu'aux dépens de l'imagination et de la sensibilité une critique plus solide.* » *Débats*, 29 vent. IX. — 19 mars 1801.

LIVRE III

ÉTAT DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE EN 1800

CHAPITRE I

LA CRITIQUE DRAMATIQUE AVANT LA RÉVOLUTION

Le XVIIe siècle : Donneau de Vizé et *le Mercure galant*. — Les journaux de théâtre au XVIIIe siècle : *L'Observateur des spectacles* de Chevrier (1762-1763). — *Le Nouveau Spectateur* de Le Prévost d'Exmes (1770 et 1775), et de Le Fuel de Méricourt (1776). — *Le Journal des Théâtres* de Le Vacher de Charnois (1777-1778). — Les *Correspondances littéraires* : La Harpe; Grimm. — *Les Petites Affiches* de l'abbé Aubert (1751-1790).

I

Il ne peut entrer dans notre plan de faire une histoire complète de la critique dramatique en France, sous toutes ses formes. Notre but est le *feuilleton*, et nous avons seulement à rechercher si Geoffroy pouvait trouver chez les journalistes ses prédécesseurs une tradition déjà suffisamment établie et des exemples à suivre.

Écartons donc résolument les traités, les brochures, les pamphlets, les lettres; écartons aussi les *Calendriers*, les *Annuaires dramatiques*, *Recueils d'anecdotes*, *Galeries artistiques*, etc., consacrés aux œuvres ou aux acteurs. Et, pour limiter exactement notre sujet, consultons, à l'exclusion des autres documents, soit les journaux spéciaux au théâtre, soit les feuilles périodiques qui, entre autres matières, traitent du théâtre.

Bien que le XVIIIe siècle semble devoir nous attirer tout de suite, — puisque c'est alors seulement que la critique dramatique a pris sa véritable forme, — nous ne saurions négliger un journaliste du XVIIe siècle qui le premier, peut-on dire, a donné

comme une légère esquisse du feuilleton. En effet, à travers les petites nouvelles, les anecdotes, les sonnets et les madrigaux, les récits de sièges et de batailles, les descriptions de fêtes, et tout le reste, — car il y a de tout dans *le Mercure*, — Donneau de Vizé ne manque point de signaler les premières représentations et de donner à ses lecteurs, pour la plupart gens de province, une rapide analyse des principales pièces. Le mérite, en soi, paraît fort mince; il semble que ce soit là une des formes obligées de ce commérage universel qui doit toucher à tout. Mais précisément c'est là que Donneau de Vizé se montre critique avisé et pénétrant. Au lieu de se perdre en longues considérations sur le sujet, au lieu de suivre acte par acte le développement d'une pièce et de critiquer minutieusement le style, le rédacteur du *Mercure*, pressé par l'abondance des nouvelles et préoccupé de ne point *soûler* son lecteur, va tout de suite aux deux ou trois questions essentielles que peut soulever la pièce nouvelle. Et il a su trouver un tour alerte et piquant, qui fait entendre plus qu'il ne dit et qui devait, dans les cercles où se lisait *le Mercure*, suggérer d'agréables et de solides conversations.

S'agit-il du *Bajazet* de Racine, *le Mercure* en donne une courte analyse dans laquelle entrent quelques réflexions sur la vérité historique du sujet. Mais, aussitôt, de Vizé ajoute, en mêlant finement la satire à la critique : « Je ne puis être pour ceux qui disent que cette pièce n'a rien d'assez turc ; il y a des Turcs qui sont galants, et puis elle plaît, il n'importe comment; et il ne coûte pas plus quand on a à feindre, d'inventer des caractères d'honnêtes gens et de femmes tendres et galantes, que ceux de barbares qui ne conviennent pas au goût des dames de ce siècle, à qui sur toutes choses il est important de plaire[1]. »

Aussitôt, afin de prouver la *galanterie* et l'*honnêteté* des Turcs, le rédacteur du *Mercure* entreprend, en seize pages, l'*Histoire d'une jeune Turque de fort bonne condition* nommée Zennakhoub. Puis il revient à Racine et termine sa lettre par un éloge un peu trop hyperbolique pour qu'on n'y sente pas une pointe d'ironie.

Les Femmes savantes fournissent à de Vizé l'occasion d'une analyse assez libre d'allures, et qui semble écrite au sortir de la représentation. « Voilà, confusément, dit-il, ce qu'il y a de plus considérable dans cette comédie qui attire tout Paris. » Il en arrive alors à la question d'*actualité* : quels sont les auteurs que

1. *Mercure galant*, 1672 t. I, p. 70-71.

Molière a voulu peindre sous les noms de Trissotin et de Vadius? De Vizé, qui ne veut se brouiller avec personne, d'un côté disculpe Molière, de l'autre console Ménage et Cotin en leur rappelant que Socrate fut joué sur le théâtre par Aristophane[1].

Si nous parcourons les volumes suivants, nous y verrons le rédacteur annoncer, le 6 août 1672, la prochaine représentation de *Pulchérie* et de *Mithridate*. Cette dernière pièce sera jugée à sa date; et au milieu de magnifiques éloges, Donneau de Vizé glissera ce coup de patte : « Il ne lui est pas moins permis de changer la vérité des histoires anciennes pour faire un ouvrage agréable, qu'il lui a été donné d'habiller à la turque nos amants et nos amantes[2]. »

D'ailleurs, de Vizé excelle à *dorer la pilule*. Il commence, en général, par louer sans restrictions la pièce et les auteurs; mais après qu'il a épuisé toutes les banalités fleuries de son vocabulaire de courtisan, il redevient *critique*; et la finesse légère de son procédé ne doit pas nous donner le change. « La troupe du roi, qui joue au faubourg Saint-Germain, dit-il, a remis pour nouveauté *l'Inconnu* de M. Corneille le Jeune. Cette galante pièce a des agréments si particuliers qu'on commence d'y courir en foule, comme on faisait il y a trois ans. Le cinquième acte en est changé et a été pris d'une autre pièce du même auteur, qui n'ayant aucune part de ce changement ne doit pas répondre du manque de justesse qui s'y peut trouver[3]. » On ne saurait indiquer d'une façon plus discrète et plus franche tout ensemble le défaut capital de cette *reprise*. Mais ceci me paraît mieux encore : « Les Français représentèrent vendredi dernier l'*Aspar* de M. de Fontenelle. La beauté des vers y soutient partout celle des pensées; et si on pouvait se plaindre qu'il y eût trop d'esprit dans un ouvrage, c'est un défaut qu'on imputerait peut-être à cette pièce[4]. »

Donneau de Vizé est bien déjà un *journaliste* et un *critique* en ce sens qu'il saisit promptement et avec une singulière justesse les deux ou trois points essentiels qu'il doit faire ressortir à l'exclusion des autres; il écoute, pendant l'entr'acte, ou à la sortie, les bavardages du public, et il y choisit, par un triage dont la sûreté nous étonne aujourd'hui, la question à la fois

1. *Mercure galant*, 1672, t. I, p. 207-215.
2. *Id.*, 1673, t. IV, p. 258-260.
3. *Id.*, 1679, t. I, p. 330.
4. *Id.*, 1680, t. XII, p. 316.

actuelle et *critique*, digne d'être proposée aux méditations de ses lecteurs.

J'ajoute que l'on trouve dans *le Mercure* un autre élément. Les réflexions morales suggérées par le sujet d'une pièce ou par les vicissitudes de sa destinée, prennent parfois, sous la plume du rédacteur, une forme judicieuse et pénétrante. La comédie de *l'Usurier*, mal reçue à la *première*, s'est relevée; et de Vizé écrit : « C'est le sort des pièces qui reprennent les vices d'être condamnées dans les premières représentations. Le chagrin de se reconnaître dans des portraits généraux et de s'accuser en secret des défauts qu'on blâme, oblige ceux qui se les reprochent à eux-mêmes à décrier une pièce, afin d'empêcher qu'on ne la voie. Mais les gens sincères et de bon goût rétablissent dans la suite ce que ces critiques intéressés ont tâché d'abattre[1]. »

Nous ne saurions donc omettre *Donneau de Vizé* dans une étude consacrée au *Feuilleton dramatique*. Mais nous pouvons passer directement du *Mercure* rédigé par lui jusqu'en 1710, aux journaux de théâtre du XVIIIe siècle.

Le premier journal exclusivement consacré au compte rendu, à la discussion, à l'annonce des ouvrages dramatiques, à leur interprétation, à la vie des comédiens, est *l'Observateur des spectacles*[2] de Chevrier, fondé à la Haye, en janvier 1762. Chevrier mourut à Rotterdam le 2 juillet de la même année : mais sa feuille fut continuée jusqu'en août 1763 par ses collaborateurs, l'abbé Yvon, et Constapel, son imprimeur.

Le programme de Chevrier ne manque ni de largeur ni d'intérêt. « L'objet de cette feuille, dit-il dans son *Prospectus*, est aussi neuf qu'il est varié... *L'Observateur* embrassera tous les spectacles de l'Europe. Ce projet avait d'abord paru trop composé; mais on a su le simplifier en établissant dans chacune des villes où il y a un spectacle, n'importe en quelle langue et en quel genre, un correspondant impartial, qui n'aura d'autre soin que d'envoyer les nouveautés originales, telles qu'elles auront été représentées, et de faire le détail des anecdotes qui méritent de fixer l'attention des lecteurs délicats... » L'idée de comparer le mouvement dramatique de Paris avec celui de l'Europe se retrouvera dans *le Nouveau Spectateur* de Le Prévost d'Exmes, et dans *le Journal des Théâtres* de Le Fuel de Méricourt et

1. *Mercure galant*, 1685, t. II, p. 318.

2. *L'Observateur des spectacles, ou anecdotes théâtrales, ouvrage périodique*, par M. de Chevrier, la Haye, 1762-1763, in-12.

de Le Vacher de Charnois : elle mériterait aujourd'hui d'être reprise, j'entends méthodiquement et dans une feuille spéciale.

« *L'Observateur*, continue Chevrier, a quatre objets, tous également intéressants : les *pièces* et les *ballets*, les *auteurs*, les *acteurs* et les *danseurs*, et enfin les *mœurs*... » Cette dernière partie était, dans la pensée du journaliste, la plus importante ; il promettait d'y raconter « ce qui concerne les mœurs des comédiens et *surtout des actrices* ».

En 1770, Le Prévost d'Exmes publie *le Nouveau Spectateur* [1], sous forme de lettres adressées de Paris à un provincial. Le nom de l'auteur ne figure pas sur le titre, mais la courte préface est signée. Il ne paraît que trois numéros de cette feuille en 1770. Le n° 1er rend compte du *Déserteur* (de Sedaine), et du *Tableau parlant*; le n° 2, de *Hilas et Silvie*, pastorale, et du *Guillaume Tell* de Lemierre. Le n° 3 est consacré à l'Opéra. Chaque cahier est suivi d'airs notés, d'abord imprimés, puis gravés.

La lecture du *Nouveau Spectateur* est aussi insipide que celle de *l'Observateur* était piquante. Ce sont d'interminables et languissantes analyses ; rien, absolument rien, sur l'interprétation.

Après une interruption de cinq ans, Le Prévost reprend son journal, en 1775, sous le même titre [2]; mais cette fois il met son nom en tête de chaque cahier. Dans un *Avertissement* assez étendu, l'auteur promet « des analyses des pièces représentées ou imprimées tant à Paris qu'en province, — et des ouvrages concernant le théâtre, la musique, et le drame ». Les quatre numéros de cette nouvelle série ne sont pas beaucoup plus remarquables que ceux de la précédente. Toujours le récit délayé et fastidieux d'une intrigue. C'est ainsi que l'action si vive du *Barbier de Séville* est exposée, au 3e cahier, en trente-quatre pages ! Au n° suivant, *la Belle Arsène* (de Favart et Monsigny) s'étale en trente pages, je dis *trente pages d'analyse*. Et il faut à Le Prévost douze pages pour raconter le ballet de *Philémon et Baucis*, — non pas tout entier, — mais la *seconde entrée* seulement. Des comédiens, rien encore.

Cependant, Le Prévost avait vendu son privilège à Le Fuel de

1. *Le Nouveau Spectateur* ou *Examen des nouvelles pièces de théâtre, dans lequel on a ajouté les ariettes notées. A Genève. Et se trouve à Paris chez Valade*, 1770, in-8°, 3 numéros.

2. *Le Nouveau Spectateur* ou *Examen des nouvelles pièces de théâtre*, par M. Le Prévost d'Exmes. Paris, Imprimerie de Ph. D. Pierres, 1775, in-8°, 4 numéros.

Méricourt. Celui-ci essaie d'abord de faire revivre la feuille de son prédécesseur; et, le 12 janvier 1776, il publie le *Prospectus* du *Nouveau Spectateur*. Ce *Prospectus* n'est pas moins vaste que celui de Chevrier : Le Fuel se propose de donner : « 1° Le compte rendu des pièces nouvelles jouées à Paris, à la cour, en province, dans les pays étrangers, — avec l'étude de l'interprétation; — 2° Des recherches sur le théâtre ancien et moderne; — 3° Un proverbe ou une pièce de société; — 4° Le précis de toutes les pièces jouées ou non jouées jusqu'à présent; — 5° Des morceaux de musique; — 6° Des détails sur la musique, la déclamation, l'art théâtral; — 7° L'annonce des éditions et des traductions de pièces, et des partitions; — 8° Les jugements des autres journalistes. — 9° Des notices sur les auteurs dramatiques morts ou vivants, les musiciens et les comédiens. » — Voilà tout! — Il promet en outre de bannir toute personnalité, — et d'établir une correspondance générale avec les auteurs et directeurs de spectacles de province et de l'étranger. — Son journal doit paraître le 1er et le 15 de chaque mois.

Le 1er avril 1776, il publie en effet *le Nouveau Spectateur* [1]; et ce titre subsiste en tête des nos 2, 3 et 4. Mais, au n° 5, le 1er juin 1776, il prend un nouveau titre, celui de *Journal de Théâtre* [2] (devenu au n° 10 — 15 août 1776 — *Journal des Théâtres*). Après le n° 14 (15 octobre 1776), *le Journal des Théâtres* est interrompu. Le privilège en fut donné à Le Vacher de Charnois, qui le reprit le 1er avril 1777, avec le même titre. C'est alors que Grimod de la Reynière y collabore, depuis le n° 14 de cette nouvelle série jusqu'au n° 27. Au n° 28 (15 mai 1778), Le Vacher l'abandonne. Il est continué par le libraire Esprit qui, ne pouvant le soutenir, le vend, après le n° 30 (15 juin 1778), à Panckouke : celui-ci l'engloutit dans son *Mercure*, « qui n'en devint pas meilleur », dit

1. *Le Nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, servant de répertoire universel des spectacles, par une société d'amateurs et de gens de lettres les plus distingués; rédigé par M. le Fuel de Méricourt*, Paris, 1776, in-8 (4 numéros).

2. *Journal de Théâtre ou le Nouveau Spectateur, servant de répertoire universel des spectacles, rédigé par M. le Fuel de Méricourt*, — puis *Journal des Théâtres... servant de répertoire universel des spectacles étrangers et de la France, avec des anecdotes, et une notice sur les ouvrages des auteurs dramatiques et des musiciens morts et vivants, sur leur vie, et sur celle des comédiens et danseurs les plus célèbres*, Paris, 1776 (10 numéros); — *Journal des Théâtres*, par Le Vacher de Charnois, avec cette épigraphe : *Je loue avec plaisir et blâme avec courage*, Paris, 1777-1778, in-8 (27 numéros). Puis les nos 28, 29 et 30, qui terminent la série.

Grimod [1]. J'insiste sur cette question de bibliographie, non seulement pour corriger, d'après l'examen des numéros, et d'après *le Censeur dramatique*, quelques erreurs de Hatin; mais surtout pour montrer à quelles vicissitudes fut exposé l'ancien *Journal des Théâtres*. Grimod les attribue, ces ennuis sans cesse renaissants, au crédit des comédiens et de leurs protecteurs. Il nous montre Le Vacher de Charnois abandonnant sa feuille, « dégoûté des humiliations subalternes dont les comédiens l'abreuvaient sans cesse, et ne voulant pas compromettre le célèbre Préville, à la fille duquel il venait d'unir son sort [2] ».

Ouvrons le n° 1 du *Nouveau Spectateur* : on y trouve, à la page 12, une notice sur quelques acteurs de la Comédie-Française, présentés comme le soutien de l'art dramatique : là, il n'est question que des *doublures*, et il faut avouer que l'ironie, pour être piquante et juste, n'en dépasse pas moins les bornes d'une critique courtoise. J'en dirai autant d'une page où Le Fuel tente de *noter* la déclamation de Lekain : il y a là de quoi exaspérer un comédien irascible. Sans doute, la colère des acteurs ne tarda pas à se faire sentir; car, à quelque temps de là, Le Fuel publie ses doléances « sur les comédiens », dans un article intitulé *Suite de la Lettre de Mme la princesse de XXX, que je continue de m'écrire* [3]; il donne bientôt une *Lettre de Dorat* qui l'invite « à quitter ce ton de sarcasme et d'amertume [4] ». Mais le rédacteur ne désarme pas; il réplique et dit : « Pourquoi les comédiens ont-ils crié si haut?... A-t-on attaqué leurs propriétés, et, qui plus est, leurs mœurs? Dieu nous en préserve. *Mais quand ils jouent mal; quand le public, les auteurs et leurs supérieurs seront mécontents d'eux, on le dira, on l'écrira* [5]. » Et, dès le n° suivant, Le Fuel publie une *Lettre de Bruxelles*, où les comédiens en tournée ne sont pas épargnés [6].

Le Vacher de Charnois, à son tour, reprend contre les acteurs cette guerre d'escarmouches, dans laquelle il n'a pas non plus le dernier mot. S'il succombe, c'est donc sous les intrigues des comédiens, et non pour n'avoir pas su intéresser le public. Les

1. *Censeur dramatique*, *Prospectus*, p. 2 (an v, 1797).
2. *Id.*, *Prospectus*, p. 2.
3. *Nouveau Spectateur* (*Journal des Théâtres*), 1er mai 1776, n° 3, p. 161.
4. *Id.*, p. 166.
5. *Id.*, p. 171.
6. *Id.*, 15 mai 1776, n° 4.

lecteurs du *Journal des Théâtres*, en effet, étaient avant tout friands de l'anecdote, surtout du scandale; ils aimaient à pénétrer dans les intrigues de coulisses, et voilà quel est le véritable caractère de la soi-disant critique dramatique à la fin du XVIIIe siècle.

Ne nous hâtons pas cependant d'en conclure que la vraie critique ne tînt pas sa place dans *le Journal des Théâtres*. C'est ainsi que nous lisons au n° 2 un article sur *la Tragédie française* signé *Le Sceptique*; ce *sceptique* n'est autre que Mercier, dont on connaît bien les idées sur Corneille, Racine, et les trois unités [1]. Mais ce qu'il y a de plus intéressant, c'est la réplique publiée quinze jours après, *par un homme de lettres des plus distingués*, sous ce titre : *Dissertation sur la Brouette du vinaigrier et sur le déplorable état où Racine avait plongé la scène française*. Il y a là une page sur le naturalisme au théâtre, plus spirituelle à coup sûr que la plupart des plaisanteries écrites de nos jours sur le même sujet [2]. On y trouve également des analyses bien faites, quoique un peu longues, — par exemple celle de *l'École des Mœurs* de Falbaire [3], du *Molière* de Goldoni imité par Mercier [4]... Toutefois, ce n'est pas là, on le sent, ce qui préoccupe le plus les auteurs du journal. La plupart des numéros sont remplis par la polémique avec les écrivains et les comédiens; on y insère des lettres; on y réplique; on y donne des notices sur les anciens acteurs; des articles de six, huit, dix pages sont consacrés à des débuts, ou à des reprises étudiés au seul point de vue de l'interprétation. En un mot, c'est, généralement, une critique frivole, superficielle, pressée, inquiète même; mais, aussi, amusante, variée, souvent juste dans sa méchanceté, — de tous points supérieure à celle de Le Prévost. Qui voudrait écrire une histoire de la littérature dramatique au XVIIIe siècle ne devrait pas négliger *le Journal des Théâtres*.

Le Vacher de Charnois abandonne sa feuille en mai 1778. Il prend alors, suivant Quérard [5], la rédaction de l'article *Spectacles* au *Mercure*. Puis il continue l'ouvrage commencé en 1786 par d'Auberteuil, les *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris* [6].

1. *Nouveau Spectateur, Journal des Théâtres*, 15 avril 1776, n° 3.
2. *Id.*, 1er mai 1776, n° 3.
3. *Id.*, 1er juin 1776, n° 5.
4. *Id.*, 1er août 1776, n° 9.
5. Quérard, *la France littéraire*, t. V, p. 266.
6. *Costumes et Annales des grands théâtres de Paris*, 1786-1789, 7 vol. in-4°.

— Nous le voyons reparaître dans la presse en 1790, au *Spectateur national* qui, le 18 avril de cette même année, s'adjoint *le Modérateur* de Fontanes [1].

II

Ainsi, des gens d'esprit, des curieux, des compilateurs d'anecdotes, des amateurs délicats et consciencieux, dont les feuilles, intéressantes pour l'histoire littéraire du théâtre, ne révèlent que rarement le sens du *relatif*, tels étaient, pour la plupart, les prédécesseurs de Geoffroy dans la critique dramatique.

Cependant, — avant d'étudier les journalistes contemporains de la Révolution et surtout celui qui annonce et prépare le *feuilleton*, — Grimod de la Reynière, — n'oublions pas les extraits et les comptes rendus insérés dans les *journaux* et les *correspondances* du XVIII[e] siècle. Parmi les critiques vraiment dignes de ce nom, et dont on peut citer quelques pages excellentes, je nommerai au premier rang non pas La Harpe, qui dans sa *Correspondance* [2] se montre souvent fin *littérateur*, mais sans *esprit critique*, — qui a laissé des analyses spirituelles et mordantes, mais sans profondeur et sans portée, — qui a bien jugé certains acteurs, mais sans chercher le rapport secret de leur jeu avec le goût changeant du public ; — non, bien au-dessus de La Harpe, puisque encore une fois je veux un *critique*, je placerais Grimm : Grimm a possédé quelques parties de l'*esprit critique*.

Mettons sur le compte de l'amitié des erreurs comme son enthousiasme pour *le Fils naturel* [3]; attribuons au sectaire certaines réflexions sur *Tartufe* [4]. Reconnaissons qu'il est assez étrange de prétendre que Racine a gâté *Andromaque* par l'amour d'Hermione [5], et d'affirmer que Molière a plutôt fait des satires que des comédies [6]. Mais cela dit, si l'on veut comparer les analyses des pièces nouvelles dans Grimm, La Harpe, et même

1. Hatin, *Bibliogr.*, p. 188.
2. *Correspondance littéraire*, adressée de 1774 à 1791 au grand-duc Paul Petrovitch, publiée de 1801 à 1807, 6 vol. in-8°.
3. Grimm, *Correspondance littéraire*, mars 1757.
4. *Id.*, sept. 1765. « Il eût fallu faire de *Tartufe* un prêtre. C'eût été un spectacle instructif, bon à montrer aux femmes et aux filles. »
5. *Id.*, sept. 1763.
6. *Id.*, juil. 1768.

Fréron, on jugera que l'avantage reste à Grimm. Nous sommes loin de ces ennuyeux *extraits* où, d'acte en acte, et de scène en scène, se déroule une action languissante, et que terminent quelques banales réflexions sur l'invraisemblance du sujet et la faiblesse des caractères. Je signalerai en particulier les articles sur le *Beverley* de Saurin [1], le *Janot* de Dorvigny [2], la *Virginie* de La Harpe [3]. Cette dernière pièce inspire à Grimm d'excellentes réflexions « sur le choix d'un sujet »; celui de *Virginie*, dit-il, est d'une *beauté apparente*, et il essaie de le prouver. A propos du *Cosroès* de Le Fèvre [4], il reprochera à l'auteur d'avoir choisi « un sujet tout entier d'*imagination* » : c'est « une liberté que M. de Voltaire a introduite sur la scène française *au grand détriment de l'art* ». Il dit encore : « Les dernières tragédies de Voltaire (*les Scythes*, *Olympie*) ne sont que des *opéras* dans le goût de Metastasio, *et avec très peu de changements on en ferait des drames lyriques* [5]. » Observation très pénétrante, et souvent rééditée depuis Grimm. N'est-ce pas aussi juger à fond les personnages de Voltaire que d'écrire : « Les Scythes *ne disent pas ce qu'ils doivent dire; ils disent ce que j'en dois penser*. Ils se vantent de leur simplicité, comme si un peuple simple savait qu'il l'est [6] ! » Voltaire croit son *Oreste* supérieur à ses modèles grecs; Grimm fait cette remarque : « Sophocle a senti la difficulté de donner à Egisthe un rôle qui ne fût pas absurde, et M. de Voltaire nous l'a prouvé [7]. » — Sauvigny, dans *Hirza ou les Illinois* [8], avait mis des allusions à certains événements contemporains, par exemple au chevalier d'Assas. « C'est une faute, dit Grimm, de détourner l'attention du spectateur sur des circonstances étrangères au sujet. L'art du poète tragique est de nous transporter hors de nous-mêmes; nous rappeler à nous par des objets présents à notre pensée, c'est vouloir nous ôter toute espèce d'illusion [9]. » — Il a exprimé d'une façon tout à fait frappante ce qu'il y a de *superficiel* dans la comédie du XVIII[e] siècle, en

1. Grimm, *Correspondance...*, mai et juil. 1768. Cf., sur *Beverley*, *Journal de Collé*, juin 1767 et mai-juin 1768.
2. *Id.*, 1779.
3. *Id.*, août 1786.
4. *Id.*, sept. 1767.
5. *Id.*, janv. 1767.
6. *Id.*, *ibid.*
7. *Id.*, juil. 1761.
8. Cette pièce, représentée pour la 1[re] fois en 1767, sans succès, fut reprise en 1780.
9. *Corresp. litt.*, janv. 1780.

disant : « Nos jeunes poètes connaissent trop peu le monde; ils étudient encore moins le cœur humain, *et font la comédie de la comédie même*[1]. » Quand Lekain meurt, il constate que cet acteur, par son talent, a soutenu sur la scène française des ouvrages infiniment faibles, et il se demande ce que va devenir notre théâtre. « Tous les ressorts de notre système dramatique semblent usés; après 2 ou 3000 pièces jetées pour ainsi dire dans le même moule, comment ne le seraient-ils pas? où trouver aujourd'hui des sujets, des situations, des mouvements, des effets nouveaux, en s'attachant surtout à suivre éternellement la même méthode, le même procédé[2]? » Parmi les écrivains qui ont essayé d'être nouveaux, Grimm signale Ducis, sur lequel il a écrit à diverses reprises des pages intéressantes; nous aurons à rapprocher tout à l'heure, précisément à propos de Ducis, différents jugements des critiques de XVIIIe siècle : qu'il nous suffise de constater ici, avec Sainte-Beuve[3], que Grimm a très bien jugé Shakspeare.

Grimm a donc possédé quelques parties du critique tel que nous le définissons aujourd'hui. S'il est, sous ce rapport, très supérieur à La Harpe, c'est qu'il se trouve placé, par son rang et sa nationalité, à une certaine distance des ouvrages qu'il apprécie; c'est aussi que l'*indifférence* est *une* des conditions essentielles de l'*esprit critique* : et si jamais caractère se distingua par une clairvoyance dédaigneuse, par une pénétration tranchante et presque scientifique, c'est assurément celui de Grimm. Enfin, si je considère uniquement en lui le juge des ouvrages dramatiques, je dirai qu'il a bien saisi, avec une impitoyable sûreté, les occasions de siffler : il lui a manqué de sentir, d'instinct, le moment d'applaudir. A Grimm plus qu'à personne, plus qu'à d'Alembert lui-même, conviendrait le mot de Vauvenargues : « Il faut avoir de l'âme pour avoir du goût. »

Étudier un à un les journaux du XVIIIe siècle pour y constater que les *extraits* des ouvrages dramatiques y sont faits à peu près sur le même plan, serait un travail aussi fastidieux qu'inutile. Comment oublier cependant tout ce qu'il y a de solide et de piquant, soit dans les *Observations* et les *Jugements* de Desfontaines, soit dans les *Cinq années littéraires* de Clément, soit dans l'*Année littéraire* de Fréron, — pour ne citer que les principales

1. Grimm, *Correspondance...*, nov. 1784.
2. *Id.*, fév. 1778.
3. *Lundis*, VII, p. 313.

feuilles? — Si les analyses mêmes sont un peu languissantes, si l'on y sent trop de probité et d'exactitude (j'en excepte Clément qui procède par boutades et par traits) — on ne peut nier du moins qu'il n'y ait beaucoup à prendre et à retenir dans les réflexions qui suivent ces analyses. Et quand je compare à l'*extrait* de *la Métromanie* [1] ou de *Mélanide* [2] par Desfontaines, — à ceux de *Sémiramis* [3], de *Catilina* [4], d'*Oreste* [5] par Clément, — aux comptes rendus du *Fils naturel* [6], de *Spartacus* [7], de *Zulica* [8], de *l'Orphelin de la Chine* [9] par Fréron, la plupart des chroniques théâtrales de nos *grands journaux*, je me demande de quoi nous sommes si fiers? Fréron n'est pas moins excellent quand il discute des théories, que lorsqu'il raille; sa *Critique de la lettre sur les spectacles* [10] égale ses articles sur *l'Écossaise* [11] et son analyse de *Balthazar* [12].

Mais à côté des *feuilles littéraires* qui le plus souvent ne jugeaient les pièces qu'une fois imprimées, il y avait des journaux de moindre importance, quoique plus répandus, où l'article *spectacles* tenait une place déjà considérable. C'est ainsi que *les Petites Affiches* [13] peuvent se vanter d'avoir donné la première ébauche du feuilleton. L'abbé Aubert, dont la célébrité tient aujourd'hui tout entière dans une petite fable, y rédigea jusqu'en 1790 des articles assez courts en général, mais d'un vif intérêt pour qui veut suivre de près, au jour le jour, le mouvement littéraire du XVIIIe siècle. Pour nous borner à ceux de ces articles où il est question de théâtre, tantôt *les Petites Affiches* se contentent de donner la liste exacte et détaillée des spectacles du jour, tantôt l'abbé Aubert rend compte des reprises et des nouveautés. Quelques-uns de ces comptes rendus sont très brefs; mais cette brièveté même fait leur mérite. Saisir promptement, et d'un coup d'œil sûr, les points essentiels *que l'on pourrait*

1. Desfontaines, *Observations*, XII, p. 140.
2. Id., *ibid.*, t. XXV, p. 25.
3. Clément, *les Cinq Années littéraires*, lettre XVIII.
4. Id., *ibid.*, lettre XXIII.
5. Id., *ibid.*, lettre XLVI.
6. *Année littéraire*, 1757, t. IV, p. 145.
7. *Id.*, 1760, t. IV, p. 145.
8. *Id.*, 1760, t. II, p. 1.
9. *Id.*, 1755, t. VIII, p. 145.
10. *Id.*, 1760, t. I, p. 86.
11. *Id.*, 1760, t. V, p. 109-278.
12. *Id.*, 1755, t. VIII, p. 348.
13. *Annonces, affiches et avis divers ou Journal général de France*, 1751-1790, in-8 (cf. Hatin, p. 19).

développer, mais qu'il suffit d'indiquer d'un trait rapide et d'une plume mordante, — voilà chez un journaliste, nous l'avons dit à propos du *Mercure galant*, la plus rare et la plus solide qualité. Le Prévost d'Exmes était prolixe, Le Vacher de Charnois concis, — tous deux incomplets.

Lisez, dans *les Petites Affiches*, les articles consacrés à la reprise de *Thésée* (Opéra) [1], à celle des comédies de Marivaux (Italiens) [2], à celle de *la Reine de Golconde* (Opéra-Comique) [3], ou à la représentation des *Deux Amis*, tombés le premier soir à la Comédie-Italienne [4], vous serez surpris et charmé d'y trouver tous les éléments d'un feuilleton; — l'histoire de la pièce, les rapprochements, le succès des précédentes reprises, l'analyse de l'intrigue, une discussion nette et vive de l'interprétation, enfin quelques détails sur l'attitude du public, et s'il y a lieu, sur les incidents de la représentation. Mais tout cela, encore une fois, très sobrement : des notes, prises et rédigées moins par un journaliste que par un critique. Cependant, quand le sujet l'exige, l'abbé Aubert sait être non pas diffus mais complet; il donne quatre pages pleines au *Charles IX* de Chénier, et cet article est de tous points excellent [5]. Le rédacteur rappelle d'abord les pièces analogues : le *Coligny* d'Arnaud, le *Jean Hennuyer* de Mercier, un drame anglais de Nathanael Lée, *la Saint-Barthélemy* (il renvoie pour l'analyse de ce drame au tome VIII des *Pièces intéressantes pour servir à l'histoire* de La Place); il cite quelques passages des ouvrages qu'il vient de mentionner en insistant sur le drame anglais. Il discute ensuite, très rapidement, les théories émises par Chénier dans sa préface : *De la liberté du théâtre en France.* — Enfin il aborde la pièce même : mais loin d'en donner une analyse détaillée, il indique seulement quels sont les rôles et les scènes qui ont fait le plus d'impression sur le public; Talma lui paraît digne des plus grands éloges. — Voilà — il fallait le montrer par un exemple bien déterminé — un bon *feuilleton*, précieux pour les contemporains à qui il apprenait quels avaient été les modèles de l'auteur, précieux pour nous aussi qui en pouvons tirer des renseignements sur l'esprit des spectateurs.

Parallèlement aux *Petites Affiches* de l'abbé Aubert, se publient

1. *Petites Affiches*, 24 fév. 1779.
2. *Id.*, 21 juil. 1779.
3. *Id.*, 5 juil. 1779.
4. *Id.*, 16 mars 1779.
5. *Id.*, 5 nov. 1789.

les *Annonces*, *Affiches et avis divers*, connus sous le nom d'*Affiche de Province*, et devenus en 1785 le *Journal général de France*. Meusnier de Querlon, qui les rédigea jusqu'en 1779, y fit une large place à la littérature, et Hatin a raison de signaler l'importance de cette feuille au point de vue bibliographique. Mais les théâtres n'y sont pas l'objet de la même prédilection, et Meusnier de Querlon, sous ce rapport, ne peut rivaliser avec l'abbé Aubert.

CHAPITRE II

LA CRITIQUE DRAMATIQUE PENDANT LA RÉVOLUTION

Le Journal des Théâtres (1791-1792). — *Le Courrier des spectacles* de Lepan (1796). — *Le Journal des Théâtres* de Ducray-Duminil (1799). — *Le Censeur dramatique* de Grimod de la Reynière (1797-1798).
Les *extraits* de Geoffroy à l'*Année littéraire*.

I

La Révolution avait à peine interrompu la vie des théâtres; les journaux, devenus plus nombreux, eurent tout intérêt à entretenir le frivole empressement de la foule et nous voyons reparaître, dès 1791, Le Vacher de Charnois qui reprend, sous un format et sur un ton bien différent, son ancien *Journal des Théâtres*. On pouvait y souscrire séparément, et nous le considérerons comme un organe spécialement consacré à la critique dramatique.

Le premier numéro paraît le 4 novembre 1791. Dans les *observations préliminaires*, de Charnois rappelle son *Spectateur* de 1776-78; mais les conditions des théâtres sont bien changées : les salles de spectacle sont devenues aussi nombreuses que les clubs; de là, nécessité d'une critique plus étendue, et plus ferme. Il se promet de se faire un plan dont il ne se départira point. Les 35 numéros qu'il publie, du 4 novembre 1791 au 23 juin 1792 sont, pour la solidité des doctrines et l'intérêt de la discussion, de beaucoup au-dessus de l'ancien *Journal des Théâtres*. On y peut suivre, surtout, au jour le jour, les changements que la Révolution fait subir au goût public, l'envahissement de la scène par la politique, les contrastes étranges entre les horreurs de la rue et les fades sensibleries des spectacles. Les analyses des pièces y sont plus vives et plus *critiques;* je

signalerai en particulier les deux articles consacrés au *Vieux Célibataire*[1]. Les acteurs y sont jugés avec plus de modération et d'équité; tel de nos contemporains pourrait signer le récit à la fois enthousiaste et simple de la rentrée de Préville[2]. Mais de Charnois ne devait pas soutenir longtemps un *Journal des Théâtres* au milieu des événements de 1792. Dans son dernier numéro, du 23 juin, il écrit : « Il faut avoir contracté avec le public des obligations absolument indispensables, pour s'occuper de spectacle et de musique dans le moment où nous sommes; mais puisque les Parisiens ne peuvent pas cesser de chanter, de plaisanter et de rire, sur les bords mêmes de l'abîme où l'État menace de s'engloutir, servons-les à leur fantaisie et parlons théâtre à côté des hurlements des factieux. » Le numéro suivant ne parut pas. Et Grimod nous apprend que « l'infortuné Charnois fut massacré dans les prisons de Paris, le 2 septembre[3] ».

Je signale, seulement pour mémoire, *le Journal des spectacles*[4], publié en 1793, et qui contient l'analyse d'un assez grand nombre de pièces curieuses de l'époque révolutionnaire, — et *le Journal des Théâtres et des fêtes nationales*[5], — et j'arrive au *Courrier des spectacles* de Lepan, Salgues, Legouvé, Vigée, etc., qui commence le 18 nivôse an v (1796) et se poursuit jusqu'au 31 mai 1807, date à laquelle il se réunit au *Courrier de l'Europe*.

La feuille de Lepan, que nous retrouverons souvent en faisant l'histoire polémique du *feuilleton*, est d'abord composée de quatre pages in-4°; elle publie l'annonce de tous les théâtres, un compte rendu des nouveautés, des anecdotes relatives aux auteurs et aux acteurs, et quelques pièces de vers... Peu après, le *Courrier* comprend 8 pages, dont quatre de *Supplément* (*Fêtes publiques*, *séances*, *nouvelles*, *annonces de livres*). Là, il donne des informations politiques, des comptes rendus des Cinq-Cents ou du Tribunat; et, retournant pour ainsi dire la distribution des autres journaux, il consacre aux affaires de l'État le *supplément* ailleurs affecté aux théâtres. Intéressant comme source de renseignements, *le Courrier des spectacles* est, comme valeur litté-

1. *Journal des Théâtres*, 4 nov. 1791, 23 juin 1792, in-4°, 1er mars et 6 mars 1792 (n° 19).
2. *Id.*, 2 déc. 1791, n° 5.
3. *Censeur dramatique*, *Prospectus*, p. 3.
4. *Journal des spectacles*, an II (1793), in-8°.
5. *Journal des Théâtres et des fêtes nationales*, par Duchosal. 1er fruct., 11-30 brum. III (1794-95).

raire et critique, « immédiatement au-dessous de rien ». Supposez un journal rédigé par des collégiens ignorants, ou par des concierges sans esprit, vous aurez *le Courrier*. Le compte rendu des nouveautés est enfantin; rien sur les sources où l'auteur a puisé sa pièce, rien sur les imitations, rien sur la portée morale ni sur la valeur littéraire : une analyse froide et maladroite. Les *reprises*, pourtant si fécondes en observations de tout genre, sont pour les rédacteurs une occasion plus précieuse encore de témoigner leur nullité. Qu'on remette à la scène *Adélaïde du Guesclin* ou *Didon*, ne croyez pas que Salgues ou Lepan songe à faire l'histoire de la pièce. L'interprétation leur fournit matière à quelques éloges vagues, à quelques critiques toutes clichées; mais ils n'ont garde, à propos du *Misanthrope* ou des *Fausses Confidences*, de rapprocher les anciens acteurs des nouveaux. Et comment le feraient-ils dans de courts articles qui varient entre dix et trente lignes? Le journal comprend un certain nombre de petits morceaux découpés, *analyses*, *lettres aux auteurs du Journal* à propos d'une faute d'impression ou d'un mot impropre, d'une forme de chapeau ou d'une coiffure d'actrice, d'*anecdotes* platement racontées, d'*épigrammes* sucrées et de *madrigaux* rances... Il semble que j'exagère? Mais, seule, la lecture du *Courrier des spectacles* peut en faire sentir l'ineptie. Geoffroy se servira à son égard des épithètes les plus méprisantes, sans outrager la vérité.

Cependant Grimod de la Reynière avait fondé *le Censeur dramatique*, et Ducray-Duminil un *Journal des Théâtres*. Disons d'abord un mot de cette dernière feuille. Ducray-Duminil avait succédé en 1790 à l'abbé Aubert, comme rédacteur des *Petites Affiches*, lesquelles contenaient, nous l'avons vu, une partie littéraire assez développée. Célèbre par ses romans mélodramatiques et sentimentaux (*Victor ou l'Enfant de la forêt*, *Cœlina ou l'Enfant du mystère*), il fit paraître, du 10 frimaire au 30 floréal an VII, 171 numéros d'un *Journal des Théâtres*[1] où l'on sent du moins un homme de goût et d'érudition. En tête de chaque numéro, immédiatement après le titre, il donne comme *Annales du Théâtre* quelques lignes relatives à l'histoire de l'art dramatique en France : il commence aux Mystères, et s'arrête avec le numéro 171 à *Champagne coiffeur*, de Boucher (1662). C'est là

1. *Journal des théâtres, de littérature et des arts*, rédigé par le citoyen Ducray-Duminil et autres gens de lettres, 171 nos, du 10 frim. au 30 flor. VII (1798-99). Paris, in-4°.

une innovation assez ingénieuse en elle-même, et qui prouve chez son auteur un certain souci de l'histoire littéraire. Mais aussi Ducray-Duminil avait sur Lepan et Salgues cet avantage précieux d'avoir occupé une place dans le journalisme au moment où, malgré des secousses déjà profondes, les traditions dramatiques n'étaient pas encore absolument abolies. Il avait dû, comme spectateur, assister aux derniers beaux jours de la Comédie-Française. D'autre part, il ne craint pas les inconvénients de tout genre que peut lui attirer son admiration pour l'ancien répertoire et les ci-devant comédiens du roi. Bref, nous avons en lui, quoique à une très grande distance, un précurseur de Geoffroy; et si les circonstances politiques, au lieu de l'obliger à cesser la publication de son *Journal des Théâtres* [1], lui eussent permis de le développer, Ducray-Duminil pourrait prendre place parmi nos critiques dramatiques. Quand il reparaît soit dans *le Courrier des spectacles* de Lepan, soit dans *les Petites Affiches de Paris* [2] où l'article *Théâtres* tient sa place comme dans l'ancienne feuille du même nom, il ne peut plus soutenir aucune comparaison avec Geoffroy.

II

Nous arrivons à celui que j'ai déjà fait entrevoir comme le véritable précurseur de Geoffroy, à Grimod de la Reynière.

Du personnage, de ses aventures et de ses excentricités, rien à dire qu'on ne puisse trouver soit dans le livre de Desnoiresterres [3], soit dans la vive et charmante étude de Monselet [4]. Nous avons déjà vu Grimod collaborer au *Journal des Théâtres* de Le Vacher de Charnois; en 1781-82, il fut chargé de la partie dramatique au *Journal de Neufchatel*. Aussi n'était-il pas un débutant lorsqu'il entreprit en 1797 de morigéner les acteurs et de redresser le goût du public. Habitué de la Comédie-Française, de 1765 à 1786 [5], il est à même de juger des moindres change-

1. *Journal des Théâtres*, voir l'*Avis du propriétaire et imprimeur*, nos 170 et 171.
2. *Petites Affiches de Paris*, niv. an VIII — (déc. 1799) à sept. 1811. 141 vol. in-8°.
3. *Grimod de la Reynière et son groupe*, par G. Desnoiresterres, Paris, Didier, 1877.
4. *Les Originaux du siècle dernier*, par Ch. Monselet, Paris, Lévy, 1864, p. 316.
5. *Censeur dramatique*, t. I, p. 25.

ments apportés par la Révolution aux traditions de la scène et de la salle. Quelle supériorité sur les journalistes improvisés ne faut-il pas reconnaître à celui qui, dans cette période de vingt et un ans, a vu successivement Grandval, Lekain, Bellecourt, Préville, Brizard, Bonneval, Bouret, Feulié, Monvel, des Essarts, Auger; et, parmi les actrices, Clairon, Dumesnil, Drouin, Luzy, Doligny, Olivier, Mmes Bellecourt et Préville! Cette troupe incomparable, ayant alors l'exclusive propriété de son *répertoire* et ne donnant jamais aux *nouveautés* plus de trois jours par semaine, faisait sans cesse passer sous les yeux des vrais amateurs de l'art dramatique, non seulement les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Molière, mais les tragédies et les comédies du second ordre : Crébillon, Voltaire, Thomas Corneille, La Fosse, de Belloy; — Regnard, Destouches, Dufresny, Dancourt, Piron, Sedaine, — tous « au courant du répertoire ». Les comédiens en soignaient d'autant plus l'interprétation, qu'ils se transmettaient les uns aux autres un patrimoine de famille, et prenaient en quelque sorte pour juge de leur propre originalité, un public formé par leurs prédécesseurs. Et quel public! Il faut entendre Grimod rappeler là-dessus ses souvenirs, et opposer à « l'ancien parterre du faubourg Saint-Germain » les spectateurs du Consulat. Voilà un trait qui le rapproche de Geoffroy. Lui aussi, Geoffroy, il a vu les beaux jours de la Comédie-Française; lui aussi, il s'est tenu debout dans ce parterre si tumultueux à la fois et si attentif, juge presque infaillible des pièces nouvelles, vrai public de *premières représentations*.

Grimod peut donc écrire, avec plus de justesse encore que de vanité : « Les gens de lettres ont la bonté de dire que ce journal est en bonnes mains, et que peu d'hommes vivants connaissent mieux que nous à Paris, la partie polémique, historique et critique du théâtre[1]. » D'ailleurs, grâce à « l'étonnante mémoire dont le ciel l'a doué[2] », il ne laisse échapper aucun rapprochement, et les intonations mêmes de Préville ou de Lekain sont pour ainsi dire notées dans son cerveau.

Mais hâtons-nous de limiter exactement la compétence de Grimod. Vraiment *connaisseur* en matière d'*interprétation* et de *public*, le rédacteur du *Censeur dramatique* est, sous les autres rapports, très inférieur non seulement à Geoffroy, mais à l'abbé

1. *Censeur dramatique*, t. I, p. 135.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 187.

Aubert, et à l'ancien *Journal des Théâtres*. Sans doute, il jette parfois d'ingénieuses remarques dans ses analyses des nouveautés ou des reprises; mais on le sent trop pressé d'arriver aux acteurs. Là, il est dans son élément. La scission de la Comédie-Française[1], la fermeture de Louvois[2], les difficultés de Talma avec ses anciens camarades[3], — autant de sujets sur lesquels il serait fort intéressant, n'était sa fatigante prolixité et son lyrisme extravagant. C'est bien pis quand il entreprend la critique détaillée d'une pièce en particulier : cinq pages lui suffisent à peine pour analyser le jeu de Mlle Contat dans *le Vieux Célibataire*[4], onze pages sont consacrées à l'interprétation d'*Andromaque*[5], et dix-huit à celle de *Tartufe*[6]. Que dirai-je du ton sans cesse *personnel* de ces critiques sur le jeu des comédiens? La Reynière se croit obligé, peut-être pour le succès même de son journal, de soulever des colères, d'irriter ou de froisser des vanités; tour à tour, il *agace* Fleury, Dugazon, Talma, Mme Petit-Vanhove[7]. Puis, à la façon dont il encourage ou conseille, on sent ce ton protecteur et suffisant d'un homme qui s'imagine être l'indispensable soutien de l'art dramatique, et l'incorruptible gardien des traditions méconnues. Cette intervention maladroite et indiscrète dépasse les bornes, dans ses relations avec Mlle Mézeray. Qui n'a pas lu certains feuilletons consacrés à cette actrice, et surtout les *notes* qui accompagnent ces feuilletons, ne saurait s'imaginer à quel point Grimod manque de tact, pour ne pas dire de bon sens[8].

Mais, après tout, c'est là l'excès d'une qualité. Grimod est vraiment le premier qui, après la Terreur, — à l'aide de souvenirs précis et intarissables, soutenu par une expérience solide, animé de l'amour des lettres, de la passion du théâtre, d'une vive et courageuse sympathie pour les comédiens, — ait entrepris, comme il le promet lui-même dans son *Discours préliminaire*, « de rappeler la saine portion du public au goût du bon, au discernement du beau, à la juste mesure des convenances théâtrales; — de raisonner avec les comédiens instruits, honnêtes

1. *Censeur dramatique*, t. I, 52.
2. *Id.*, I, p. 161, 212, 321, etc.
3. *Id.*, III, 471.
4. *Id.*, II, 472.
5. *Id.*, III, 520.
6. *Id.*, III, 129.
7. *Id.*, I, 242; III, 336, 516, 527; IV, 36, 129, 243.
8. *Id.*, I, 141; III, 500.

et laborieux, sur les finesses de leur art; — d'inspirer aux jeunes spectateurs le respect pour les grands modèles, et le sentiment d'une sévère impartialité[1]... » En cela, Grimod est déjà Geoffroy — mais un Geoffroy à qui il manquerait quelques-uns des dons essentiels du journaliste, la mesure et la variété.

Lorsque Grimod ajoute, pour compléter son programme, qu'il veut « ramener les jeunes écrivains dramatiques dans le sentier de la nature, hors duquel il n'est pas de succès durable », on doit reconnaître et que l'intention est louable, surtout en 1796, et que Grimod ne l'a réalisée en aucune façon. C'est là qu'il laisse à désirer Geoffroy. Sa critique, dans les meilleures pages, est à celle du feuilleton, ce qu'un bavardage est à une conversation.

Le Censeur dramatique s'arrête au n° 31. Sans doute, la polémique assez vive de Grimod avec Talma, au sujet de Mme Petit, jointe à sa rude franchise envers Fleury et Dugazon, vint achever de compromettre le trop zélé défenseur de l'ancienne Comédie-Française. Suspect de regretter les ci-devant institutions, Grimod, déjà éprouvé par les décrets du 18 fructidor an v, dut cesser sa publication. Encore une victime des intrigues de coulisse. Le seul Geoffroy saura y résister pendant quatorze ans. Je dis *le seul*... parce que je ne compte pas *le Courrier des spectacles*.

III

Mais Geoffroy lui-même n'était-il pas son propre précurseur? Nous avons vu qu'en 1779, Fréron fils signale parmi les articles de Geoffroy à l'*Année littéraire* « tous les extraits de tragédies, qui ont toujours été applaudis ». Quelle était la valeur de ces *extraits*? Peut-on y signaler quelques qualités originales, par lesquelles Geoffroy serait déjà supérieur à ses contemporains comme critique dramatique? Je le crois.

L'intérêt de ces articles n'est pas dans les analyses. Acte par acte, et scène par scène, Geoffroy suit le développement d'une intrigue, et cela sans discussion, afin de donner, sans doute, avec toute la probité possible, et avant toute critique, la pensée même de l'auteur. Mais, en général, il fait précéder ces analyses de réflexions sur l'état du théâtre français, et il les fait suivre

1. *Censeur dramatique*, t. I, p. 9.

d'observations sur la marche de l'action, sur les caractères et sur le style : c'est là qu'il faut chercher.

Au début d'un article sur le *Coriolan* de Gudin (représenté à la Comédie-Française le 14 août 1776), Geoffroy parle ainsi :

Depuis un grand nombre d'années, avons-nous vu paraître une seule tragédie dont notre théâtre puisse s'honorer? *Ne semble-t-il pas que l'esprit philosophique ait absolument rétréci la verve de tous nos auteurs dramatiques, appauvri et desséché leur imagination?* Les uns, pour cacher leur stérilité ont recours à la pantomime et aux machines, et s'efforcent de parler du moins aux yeux s'ils ne savent rien dire au cœur. D'autres cherchent à surprendre et à étonner par des sentiments outrés, des situations forcées et peu vraisemblables; quelques-uns plus sages et plus rapprochés de la nature, mais absolument dépourvus de vigueur et de force, nous offrent une suite de dialogues sans action, sans intérêt, sans caractères, écrits d'un style faible et mesquin. C'est dans cette dernière classe qu'on peut ranger la nouvelle tragédie de *Coriolan*[1].

Ces remarques n'ont rien de vague : elles s'appliquent, point par point, aux tragédies de Voltaire, de De Belloy, et de leurs tristes imitateurs. Après une discussion très serrée de l'*action* et des *caractères* au point de vue de la vraisemblance, Geoffroy conclut ainsi : « La liste de tous les auteurs de *Coriolan* prouve, contre l'auteur, que c'est un mauvais sujet de tragédie. »

De Belloy est un de ceux, on vient de le voir, auxquels Geoffroy reproche la décadence de notre théâtre : *Gabrielle de Vergy* est jugée avec la plus grande sévérité[2], *Pierre le Cruel* plus durement encore[3]; enfin, dans deux articles consacrés au théâtre complet de De Belloy[4], Geoffroy résume et complète ses précédents arrêts. Il rend justice « aux sentiments nobles et généreux, aux situations pathétiques qui ont fait la fortune du *Siège de Calais* », il reconnaît que De Belloy a possédé dans une certaine mesure l'entente de la scène; mais il ajoute :

Les poètes qui ont dû leur succès à l'effet théâtral, devraient hésiter à se faire imprimer. En effet, ce sont là des pièces à peine lisibles. Le mérite d'une œuvre d'art est toujours en proportion de la difficulté vaincue et de la vérité de l'imitation... Racine a dédaigné les situations trop fortes comme invraisemblables.

A propos de *Venise sauvée*, traduite par La Place, Geoffroy écrit :

1. *Année littéraire*, 1776, t. V, lettre VII.
2. *Id.*, 1777, t. VI, lettre VIII.
3. *Id.*, 1777, t. VIII, lettre X.
4. *Id.*, 1779, t. IV, lettres I et VI.

Les crimes atroces, les vertus austères et farouches nous déplaisent au théâtre : la *nature*, l'*humanité*, le *sentiment*, la *sensibilité*, voilà en peu de mots le code de nos poètes tragiques; voilà la corde qu'ils doivent toucher, s'ils veulent attirer la foule...

Remarquez bien que c'est là non pas une *théorie*, mais la critique du théâtre contemporain; car Geoffroy continue ironiquement :

... Et qu'ils ne craignent pas de se répéter. De pareils tableaux remuent toujours, quelle qu'en soit l'exécution [1].

Exemple, *le Roi Lear*, pièce dans laquelle Geoffroy voit une œuvre à la fois outrée et débile : — et comme il parle du *Roi Lear* de Ducis, il touche juste.

Examine-t-il le *Charles IX* de Chénier, il insiste sur l'*opportunité* de l'ouvrage.

Certes, dit-il, nous sommes très éloignés du fanatisme religieux; eh bien! on nous donne une pièce propre à guérir le fanatisme religieux : c'est dans ce moment-là précisément qu'on joue une pièce faite pour inspirer l'indignation la plus violente contre les prêtres... Rendons grâce à la froideur de la pièce : un sujet de cette nature, s'il eût été traité par un homme d'une imagination ardente et doué de la verve tragique, était capable d'allumer dans tous les cœurs l'indignation et la vengeance.

Ces réflexions, fort justes, sont d'un moraliste. Voici le critique littéraire :

Oublions les circonstances; examinons le mérite intrinsèque de la pièce, *abstraction faite des beautés arbitraires et locales que la révolution lui prête*.

J'ose dire qu'on n'a jamais mieux discuté les qualités et les défauts de *Charles IX*, que Geoffroy en 1790 : le *sujet*, pour lui, est ingrat et rebattu; c'est une *intrigue de cour*, basse et atroce; les *caractères*, sauf celui de l'Hôpital, ennuyeux, sont vils et odieux; point d'*action* : une suite de conversations politiques; « les acteurs se rencontrent par hasard, se parlent sans dessein, se quittent sans sujet ». Quoique la versification soit commune et négligée, « ce qu'il y a incontestablement de meilleur dans la pièce, c'est le style [2] ». Un second article est consacré à la *Préface* [3].

Sur la comédie, Geoffroy donne de fines et justes observations. Il écrit, au sujet de l'*Égoïsme* de Cailhava (représenté le

1. *Année littéraire*, 1783, t. III, lettre IX.
2. *Id.*, 1790, t. II, lettre I.
3. *Id.*, *ibid.*, lettre II.

19 juin 1777), un article qui soutiendrait la comparaison avec ses meilleurs feuilletons, et qui aujourd'hui encore reste fort bon. A cette question : pourquoi nos auteurs ne font-ils plus de bonnes comédies? Geoffroy répond :

Répandus plus que jamais dans le monde, ils s'appliquent moins à observer les faiblesses et les folies des hommes, qu'à les imiter; ils sont acteurs sur un théâtre où ils ne devraient être que spectateurs et remportent des sociétés qu'ils fréquentent tous les défauts qu'ils devraient censurer. Les autres, plus sages, ont assez de discernement et de sagacité pour saisir un caractère, mais ils manquent du génie nécessaire pour l'exposer heureusement sur la scène; ils l'envisagent sous un point de vue purement philosophique, et n'ont point l'art de le présenter du côté ridicule; ils ne savent point imaginer des incidents et des situations propres à le faire ressortir et à le mettre dans tout son jour.

Cette théorie, Geoffroy va l'appliquer à la nouvelle comédie de Cailhava. Le sujet de cette comédie est excellent, dit-il; l'*égoïsme* est un caractère particulier à nos mœurs, et fort dangereux.

Il paraît que M. Cailhava a fait des réflexions profondes sur l'égoïsme... et d'après les observations insérées dans sa préface, on voit qu'il eût été en état de composer sur ce caractère et ses suites funestes, un excellent traité de morale : *mais quand il a fallu faire agir l'égoïste et lui donner la charge théâtrale*, toutes ses lumières l'ont abandonné, et le public n'a trouvé dans sa comédie que des traits vagues et communs... Et le public a eu raison, parce que l'auteur *a confondu l'égoïsme moderne avec l'intérêt personnel*, aussi ancien que le monde, et par là il ne présente que des peintures vagues où l'on ne reconnaît point ce qu'on entend aujourd'hui par égoïste.

Pour faire ressortir un pareil caractère, *il fallait montrer l'égoïste dans tous ses rapports avec la société*, et faire voir comment, dans toute occasion, il sacrifie à son avantage personnel le bonheur de tous ceux *auxquels il devrait être attaché*. Il fallait imaginer des incidents qui fissent éclater d'une manière frappante cette indifférence et cette insensibilité qui est particulière à l'égoïste. L'auteur, en donnant le rôle principal à un jeune homme sans fortune et sans état dans le monde, s'est ôté les moyens les plus propres à développer le caractère de l'égoïste : *comment les actions d'un homme qui n'a presque aucune relation avec la société pourraient-elles faire sentir combien l'égoïsme est funeste à la société?*

Cailhava présentait son égoïste comme un hypocrite, pour imiter Molière qui avait joint, chez Harpagon, l'usure à l'avarice. Geoffroy réplique fort justement :

L'usure étant un moyen d'amasser de l'argent rentre essentiellement dans le caractère de l'avare; d'ailleurs, *l'usure n'est point un caractère, c'est un attribut de l'avarice*; l'hypocrisie au contraire est un caractère bien saillant et bien décidé, qui frappe davantage que l'égoïsme auquel

on le joint comme accessoire; il devient alors un caractère principal, *et il arrive que l'auteur qui voulait peindre un égoïste, n'a peint qu'un hypocrite.*

C'est de Molière encore que s'autorisait Cailhava, pour se glorifier d'avoir répandu sur tous les personnages de sa pièce différentes nuances de l'égoïsme, comme nous trouvons dans *Tartufe* les divers aspects de l'hypocrisie.

Mais, réplique Geoffroy, c'est ce que Molière s'est bien gardé de faire. Orgon et Mme Pernelle ont une dévotion peu éclairée mais sincère; Cléante est plein de droiture et d'une piété solide. Un poète comique qui connaît bien son art n'affaiblira jamais son caractère principal, en *distribuant* les traits qui doivent le peindre, aux différents personnages de la pièce [1].

L'année suivante, Geoffroy discute l'article de l'*Encyclopédie* intitulé *Comédie*. On peut ne pas être d'accord avec lui sur quelques points; nous ne ferions plus aujourd'hui de la même manière la théorie de la comédie : mais pourquoi? parce que les qualités et les défauts de notre théâtre ne sont plus les mêmes qu'en 1778. Rapprochons des pièces représentées à cette époque les réflexions de Geoffroy, nous en sentirons toute la valeur. Il critique en effet les idées à la fois absolues et vagues de l'*Encyclopédie*; du même coup, il réfute Diderot et Mercier. L'*Encyclopédie* niait que le *ridicule* fût essentiel à la comédie : « pourquoi, disait-elle, verrions-nous avec moins de plaisir le côté aimable et raisonnable de l'homme que ses défauts et ses ridicules? » Et Geoffroy répond :

Un écrivain qui connaîtrait bien le cœur humain n'aurait jamais fait une pareille question; il saurait que l'estime et l'admiration sont des sentiments faibles et de peu d'effet sur la scène; que dans la tragédie, le spectacle d'une action héroïque ne nous affecte point aussi vivement que la peinture des passions et des faiblesses du cœur... *Or, ce que sont dans la tragédie les passions, le ridicule l'est dans la comédie.* Jamais le tableau d'un homme raisonnable et vertueux ne causera un plaisir aussi vif que celui d'un homme ridicule et bizarre.

Sans doute, on peut opposer un caractère vertueux à un caractère ridicule, mais le choisir pour sujet principal d'une bonne comédie, « cela est absolument faux et *directement contraire à la nature du genre comique* ». Remarquons-le bien, il n'est pas question des règles, mais de la *nature du genre comique*.

L'*Encyclopédie* voulait encore qu'on représentât « une situation particulière ou intéressante. Celle d'un père malheureux,

1. *Année littéraire*, 1777, t. VII, lettre I.

d'un homme réduit à l'indigence, ou la situation plus particulière à laquelle peut conduire telle ou telle action bonne ou mauvaise. » La réplique de Geoffroy me paraît excellente; elle est d'un théoricien sans doute, mais d'un théoricien qui met en formule les conditions mêmes du succès théâtral :

Comment exposer sur la scène la situation d'un père malheureux sans peindre le mauvais naturel d'un fils qui cause son malheur? Alors ce fils dénaturé sera l'objet principal de la comédie, qui rentrera dans la classe des comédies de caractère... Si la pauvreté est l'effet d'un vice, comme dans le joueur, ce vice sera le sujet de la pièce, et formera une comédie de caractère. Si l'indigent a été dépouillé par un ennemi puissant, le caractère de cet ennemi dominera dans la pièce. *Un personnage purement passif ne peut tenir le premier rang dans une pièce de théâtre; c'est celui qui fait le mal, et non pas celui qui le souffre, qui joue le principal rôle. Une comédie n'est point faite pour représenter une situation, mais une action.*.

Ces dernières lignes pourraient servir de base à une critique de *Père de famille.*

Mais il y a des *dessous* dans les définitions des encyclopédistes, et Geoffroy les a bien vus. Le drame tel qu'ils le conçoivent

s'accorde merveilleusement avec le ton et la morgue philosophique. On peut y débiter tous les lieux communs de la morale, on peut y prêcher le public à son aise, et remplir des scènes vides de l'étalage d'une philosophie pédantesque... A la place du personnage, on ne voit plus qu'un grave philosophe qui endoctrine pesamment l'assemblée.

Si, du moins, ces homélies avaient un effet moral? Mais non!

Jamais peut-être les hommes n'ont été plus durs, plus insensibles aux malheurs d'autrui... cependant le théâtre retentit sans cesse des noms d'humanité et de bienfaisance. Un trait d'humanité assure le succès de la pièce la plus médiocre; c'est la grande ressource des auteurs. Le public au contraire n'a fait qu'un froid accueil aux portraits qu'on lui a présentés de cet égoïsme aujourd'hui si commun. Peut-être *ces actions nobles et généreuses sont-elles applaudies avec tant de transport au théâtre, parce que c'est le seul endroit où on les trouve,* et qu'on n'en voit plus d'exemples dans le monde; lorsque les spectateurs ont témoigné leur admiration pour ces traits sublimes, ils se croient eux-mêmes humains et généreux, *et il leur paraît plus agréable d'applaudir au théâtre des vertus qu'ils n'ont pas, que d'y rougir de leurs vices* [1].

La critique des acteurs tient peu de place à l'*Année littéraire*; parfois on y analyse le jeu d'un débutant [2]; parfois aussi, après un article sur une première représentation, on y dit un mot des interprètes. Mais Geoffroy trouve d'autres occasions

1. *Année littéraire*, 1778, t. II, lettre XII.
2. *Id.*, 1779, t. VI, lettre IV.

d'exprimer ses idées sur les comédiens. Je signale, en particulier, deux lettres *sur la déclamation*[1] : la première est dirigée contre La Harpe qui soutenait la récitation chantée; Geoffroy défend la déclamation naturelle :

> C'est bien assez, dit-il, que je renonce en quelque sorte à ma personnalité pour me mettre à la place d'un héros de théâtre, pour m'affliger de ses infortunes et me réjouir de ses succès; n'exigez pas encore de moi que je me transporte, pour le suivre, hors de la nature humaine...

Dans la seconde, il fait une très intéressante comparaison entre Dufresne et Lekain; c'est, pour qui voudrait écrire une histoire de la déclamation, et apprécier équitablement Lekain, un document à consulter.

Il serait aisé de prolonger ces citations. Je crois avoir suffisamment prouvé que Geoffroy, à l'*Année littéraire*, était déjà un critique dramatique plus solide, plus judicieux, plus complet, que la plupart de ses contemporains.

Quand il reprend en 1800 son ancienne feuille, il revient à ses analyses minutieuses, à ses réflexions générales, à ses discussions théoriques. Mais bientôt il sent l'indifférence du public; les conditions sociales sont changées, la presse s'est développée, les théâtres se sont multipliés. On veut autre chose que des *extraits* dont la forme est la même depuis 1750. Geoffroy crée, ou du moins fixe et fait vivre le *Feuilleton*.

1. *Année littéraire*, 1777, t. V, lettres III et V.

DEUXIÈME PARTIE

LE FEUILLETON

LIVRE I

CONDITIONS, PRINCIPES ET FORME DU « FEUILLETON »

Le 30 pluviôse an VIII (19 février 1800), *le Journal des Débats* qui venait d'agrandir son format par l'adjonction d'un feuilleton [1], publiait la note suivante : « *Avis.* — *On rend compte dans ce feuilleton des nouveautés représentées sur les différents théâtres de Paris et des débuts des acteurs.* »

A partir de ce jour, le *feuilleton* donne d'abord l'annonce des spectacles; puis, le 6 ventôse, une note sur *Tartufe*, et un compte rendu d'*Arlequin Tailleur*; le premier article de critique, digne de ce nom, paraît le 11 ventôse : il est consacré aux *Précepteurs* de Fabre d'Églantine. — Geoffroy commençait ainsi la campagne qu'il devait mener sans interruption jusqu'au 4 février 1814. Le succès fut non pas foudroyant, comme le dit Janin, mais immédiat et surtout soutenu; les autres journaux, dont le tirage avait baissé au profit des *Débats*, durent aussi donner un *feuilleton*. Mais ce nom, sans autre désignation, reste du 6 ventôse an VIII au 4 février 1814, affecté aux seuls articles de Geoffroy, qui lui-même devient le *Père Feuilleton*.

1. Le *Feuilleton* ne fut pas exclusivement réservé aux articles de littérature ou de théâtres. Ce fut longtemps une de ces chambres à débarras où l'on entasse tout ce que l'on ne saurait caser ailleurs. Les *annonces* en particulier, et les *réclames*, y figurent jusqu'en 1827, date à laquelle on les reporte dans une colonne spéciale, puis de là peu à peu à la quatrième page. Cf. *Centenaire des Débats*, art. de G. Viollat, p. 582-583.

Pourquoi ce succès si prompt, si constant? et pourquoi cette sorte de monopole?

C'est que Geoffroy, qui venait de recommencer la publication de l'*Année littéraire*, n'était pas homme à s'entêter dans une forme de critique déjà ancienne, ou plutôt — ce qui est pis — démodée. Il a le premier possédé, on l'a vu, ce flair particulier au journaliste de race, qui sent d'instinct les besoins et les désirs de ses lecteurs et y répond, avant même qu'on les lui ait exprimés. Le public — comme tout souverain — n'aime pas à être servi *sur commande*; il est rassasié d'avance des plaisirs et des innovations qu'on lui a laissé réclamer; il goûte par-dessus tout ces surprises prévues que savent lui réserver les plus avisés de ses courtisans, ceux qui voient clair dans sa pensée et la lui formulent mieux que lui, parfois malgré lui. Mais, du moins, quand l'évolution sociale suit normalement et nonchalamment son cours, il est facile, il est possible plutôt à un esprit très perspicace et très expérimenté, de pressentir ces nouveautés nécessaires. En 1800, il fallait une sorte de génie pour y réussir. Ce fut la grande supériorité de Geoffroy sur tous ceux qui, comme lui, nourris sous l'ancien régime, se retrouvaient au milieu d'un monde absolument transformé.

Or voici ce que ni La Harpe, ni Palissot, ni Mercier, ni Grimod lui-même, ne virent; et ce que vit Geoffroy.

La société du Consulat (si l'on peut appeler cela une société), habituée par la lecture des journaux politiques à recevoir chaque jour non seulement des nouvelles, mais des jugements tout faits sur les moindres événements, et des opinions anticipées sur ceux du lendemain, était incapable de prêter une attention suffisante à des articles de fond sur la littérature et le théâtre.

Les Français du XVIIIe siècle à son déclin n'étaient pas, je l'avoue, moins avides d'impressions ou de sensations rapides. Mais ils voulaient et savaient penser par eux-mêmes. Très raffinés, vifs et prompts à l'excès, « d'une sensibilité à fleur de peau », s'ils étaient blasés, c'est qu'en vérité ils avaient tout vu. Le milieu social dans lequel ils s'étiolaient était tout imprégné de traditions, de souvenirs, d'érudition mondaine réduite à sa quintessence; ils avaient le don de saisir, d'instinct et par hérédité, sinon le grand et le sublime, du moins le fin et le subtil. Ces impressions, ils les échangeaient, à peine écloses, dans les salons et dans les cercles. La conversation mondaine, alors dans

sa fleur, était pour la critique le plus favorable des milieux: on causait de la pièce du jour, du roman nouveau, de la dernière séance académique. Ces jugements étaient souvent des boutades, plus souvent encore des épigrammes; cependant, de cet échange rapide d'idées contradictoires, entre gens instruits par hérédité et fins par race, se formait l'*opinion*. Paraisse alors l'*Année littéraire* ou telle autre feuille : on y lit l'*extrait* de la dernière pièce de Lemierre ou d'Imbert, mais comme après une causerie déjà animée et féconde on écouterait avec curiosité les observations d'un homme du métier. Rappelez-vous Uranie, Élise, Dorante, le marquis, jugeant, suivant leurs impressions personnelles, l'*École des femmes*; on annonce M. Lysidas qui, par la *protase* et l'*épitase*, soutient l'opinion du marquis et de la comtesse contre celle d'Élise et de Dorante.

Où sont, en 1800, les souvenirs, les traditions, la finesse héréditaire, le flair aristocratique? Désorganisée par l'émigration, mise en coupe réglée par le Comité de salut public, cette société a essayé de se reformer sous le Directoire; mais avec quelle lenteur, avec quelle maladresse surtout! Parvenus d'argent ou de gloire, enrichis d'agiotage ou de trophées, de quoi causent-ils? De politique ou d'affaires : ce n'est point là causer. « Sans avoir rien appris » ils savaient tout, les *gens de qualité* de l'ancien régime; — ceux-là passent dans les athénées le temps que leur laissent la lecture des journaux, l'étude de la musique et les leçons de danse : ils apprennent tout, et ne savent rien, — que des anecdotes, et des phrases.

Et pourtant, il faut juger, il faut *se faire une opinion*, et tout de suite, avant les autres. — On vient de jouer au Théâtre de la République le *Brutus* de Voltaire. Brutus, un Romain, n'est-ce pas? puisque l'auteur le répète de temps à autre. Puis on reprend *la Mort de César* : Brutus encore! Et comme, dans une loge officielle, une grande dame récemment promue exaltait la fermeté de cet homme qui, après avoir immolé ses enfants à la république, lui sacrifie encore son père, un ci-devant s'est pris à rire. Ce n'est donc pas le même Brutus ? En effet, le dictionnaire en nomme plusieurs. — Et ce Voltaire qui vivait sous les *tyrans*, quel courage ne lui a-t-il pas fallu pour faire entendre à la fin de sa tragédie le cri de : *Vive la république!*... Du parterre s'échappe une exclamation ironique. A quelques jours de là paraît *le Mercure* : on y parle de *la Mort de César*, on y rend à Gohier ce qui est à Gohier. « Ah! si nous avions su cela plus

tôt!.. » Alors, on essaie bien de colporter de salon en salon ce qu'on vient de lire sous la signature d'Esménard ou de La Harpe. Mais c'est du réchauffé, ou plutôt du refroidi : déjà le Théâtre de la République a laissé *Brutus* : on y joue le *Philinte de Molière*. Oh! ce Molière! comme il fustige la société de son temps! comme son avocat... « Arrêtez, dit un petit vieillard, ce *Philinte de Molière* a pour auteur Fabre d'Églantine, — et vous l'avez connu sans doute? — Mais on ne saurait s'y retrouver!.. Qui donc nous apprendra sur-le-champ ce que sont ces pièces et ces auteurs? Qui nous permettra d'en causer sans bévues, et d'étourdir le *cercle* de notre érudition improvisée? — Prenez un professeur de belles-lettres. »

Il vient à vous, ce *professeur*, désœuvrés ignorants et vaniteux. Vous ne savez rien; il sait tout. Il connaît cette antiquité que vous entrevoyez à peine à travers les préjugés de Voltaire et les travestissements civiques. Il a enseigné cette poétique et cette rhétorique dont vous parlent les auteurs dans leurs préfaces et les conférenciers à l'Athénée républicain. Le théâtre, il en a été spectateur assidu et passionné pendant les plus belles années de l'ancienne Comédie française.

Et ce n'est pas seulement de l'érudition qu'il vous apporte. Qu'en feriez-vous? Connaître n'est rien, s'il faut encore se faire une doctrine et des opinions. Il y joindra donc des *jugements tout faits*. Aussitôt que la pièce nouvelle aura paru sur la scène, le lendemain même, vous en aurez l'*extrait* raisonné, la comparaison avec les œuvres analogues du théâtre des ci-devant; on vous en signalera les défauts et les beautés. On y rattachera, si c'est une reprise, toutes les anecdotes, usées hier, neuves aujourd'hui, relatives à l'auteur, à son temps, à l'histoire de la pièce, à ses interprètes. Vous aurez encore, au jour le jour, la chronique satirique et parfois scandaleuse des coulisses et du foyer: initiés aux querelles des acteurs, vous pourrez cabaler à votre aise.

Tout cela, non dans une feuille séparée, portant un titre spécial, comme *le Censeur dramatique* ou *le Courrier des spectacles*. Sans doute, *le Courrier* est quotidien, et l'on y trouve bien des choses. Mais quoi! acheter plusieurs journaux; quitter l'un pour prendre l'autre; avoir la politique ici, là les théâtres! Voici *le Journal des Débats* qui réunit tous ces avantages. Quand vous aurez lu les articles relatifs à la guerre, à la paix, aux agissements perfides de l'Angleterre, etc., quand vous serez las des faits divers et de la monotone élégance de Dussault, point

n'est besoin de traverser la rue : descendez au rez-de-chaussée ; vous y trouverez le *Feuilleton*.

Opportunité, *commodité*, — tels furent, en style de prospectus, les avantages de cette innovation.

Mais ces deux mots résument-ils tous les mérites de Geoffroy? Non sans doute. Car ce public ignorant et pressé a des exigences : il se réserve de choisir ses professeurs et de les remercier expérience faite. Des renseignements, des anecdotes, des potins, il en veut; mais il veut aussi quelque chose de plus solide. Cette société a les qualités de ses défauts; le sens pratique lui est venu, après les réalités de la veille. Son plaisir même doit lui servir à quelque chose; qu'on l'amuse, soit, mais pour l'instruire; et qu'on l'instruise, surtout, pour son argent.

Aussi voyez en quelle estime sont tenus les journaux qui diffament, par jalousie, le *Père Feuilleton*. *Le Courrier des spectacles* se réunit le 31 mai 1807 au *Courrier français*; il prend alors le titre de *Courrier de l'Europe et des spectacles*, qui lui-même est absorbé en 1811 par *le Journal de Paris*. Le nombre de leurs abonnés baisse de jour en jour, tandis que le tirage des *Débats* augmente. Et le public n'avait pas tort de les mépriser les Fabien Pillet, les Ducray-Duminil, les Salgues, les Lepan, les Martinville,... tous gens que nous allons retrouver; car à tous, Geoffroy, comme à des écoliers prétentieux, leur a tapé sur les doigts, — à la grande joie de ses lecteurs, — et des leurs donc!

Étudions et les conditions nouvelles dans lesquelles Geoffroy exerce sa critique dramatique, — et les principes de cette critique, — et la *forme* du *feuilleton*.

CHAPITRE I

CONDITIONS NOUVELLES DE LA CRITIQUE APRÈS LA RÉVOLUTION

Renouvellement de la société; ignorance; asservissement de la presse politique. — Expérience et caractère de Geoffroy; il fait de la *critique dramatique*. – État du théâtre et du public.

I

Ce n'était ni au XVIIIe siècle, ni pendant la Révolution que pouvait se renouveler la critique. Mais c'est bien du mouvement d'idées et de principes déterminé par la *philosophie* et précipité jusqu'au paroxysme, à la fin du siècle, par une crise politique et sociale, que devait sortir je ne dis pas un *progrès*, mais une autre manière de penser, de sentir et de juger. — Si le nom de *progrès* ne me paraît point convenir à la critique du XIXe siècle, ce n'est pas, certes, que notre temps ne soit en possession de connaissances plus variées, de comparaisons plus étendues, de méthodes plus rationnelles et plus sûres pour *étudier* et pour *classer* les œuvres de littérature ou d'art. Mais ce mot implique toujours une sorte de blâme à l'adresse des prédécesseurs; il s'y attache un sentiment de pitié, sinon de mépris, pour ceux qui n'ont pas su s'élever jusqu'au sommet d'où nous contemplons leurs erreurs. Et cette façon de concevoir le développement ou plutôt les modifications de la critique ne me semble pas fondée. Au siècle qui se fait du beau un idéal et cherche à le réaliser dans ses œuvres, *il faut* une critique *dogmatique*; nous n'avons, nous, qu'à le constater, sans plaindre Boileau ou Fénelon de n'en avoir point pratiqué ni même soupçonné une autre. Au siècle où tout est remis en question, où les lettres ne sont plus qu'une arme de combat au service des opinions, *il faut* une critique

polémique, celle de Fréron. A nous, qui avons fait le tour du monde et des idées, qui avons perdu, dans ces pérégrinations, le sentiment de l'absolu, à qui seul est resté l'esprit de curiosité, *il faut* une critique *historique et comparative.* Il y a là des *aspects différents de l'esprit critique*, esprit aussi vigoureux et aussi fin, en soi, chez un Boileau que chez un Sainte-Beuve. Ceux-là seulement méritent le blâme qui, les conditions une fois changées, se sont cantonnés, timides et aveugles, dans un genre de critique usé, dont leur temps n'avait plus que faire : le *Commentaire sur Corneille* est le chef-d'œuvre, dans ce sens, du faux *esprit critique.*

C'est un blâme auquel échappe Geoffroy. Il nous est tout à fait impossible d'admettre qu'il ait continué aux *Débats* la critique du XVIIIe siècle; et s'il produit parfois, dans son *feuilleton*, des idées émises auparavant à l'*Année littéraire*, c'est que déjà, dans l'*Année littéraire*, il avait devancé la critique de son temps.

Quelles sont donc ces *conditions nouvelles*?

Après un terrible orage, le ciel, lavé, paraît plus clair et plus transparent. Les horizons, déchargés, agrandissent le champ de notre vision. Les feuillages rafraîchis se découpent d'une arête plus mordante dans la lumière épurée. Chaque objet reprend sa couleur et sa valeur. Telle fut l'impression ressentie, quand se dissipa la tempête révolutionnaire. Dégagées des sophismes de la passion, des fausses applications qui les compromettent, des excès ou des lâchetés dont on les déshonore, les idées politiques, sociales, littéraires, réapparaissent chacune à leur place.

> Le temps des sophismes et des déclamations est passé; nous sommes blasés sur les paradoxes et le charlatanisme; et je crois que, grâce à la Révolution, pour être aujourd'hui neuf et piquant, le meilleur parti c'est d'être raisonnable [1].

En écrivant ces mots, Geoffroy nous prouve bien qu'il a saisi, sur ce point, la tendance générale des esprits. Être *raisonnable*, qu'est-ce à dire? c'est ici restaurer, et venger aussi, certains principes de morale sociale, *dont la littérature est l'expression*, et dont les folies criminelles de la Terreur ont démontré la nécessité.

De ces principes, disons-nous, *la littérature est l'expression.* Oui, l'on pouvait sourire, avant 1789, lorsque Fréron ou Geoffroy, que dis-je? lorsque Rousseau établissait, entre la littérature et les mœurs, un lien si fatal. Maintenant l'expérience est faite. On

1. *Débats*, 9 vent. XI. — 28 fév. 1802 (I, 147).

ne s'avisera plus de nier que les romans de Voltaire ou les comédies de Beaumarchais n'aient hâté la désagrégation sociale. Au besoin, les ouvrages mêmes de Rousseau feraient la preuve de sa théorie. Et l'on remonte, dès lors, plus en arrière. Les écrits en apparence les plus *absolus* n'ont-ils pas des rapports cachés et intimes avec l'état moral, religieux, politique de leurs temps? Et ces écrits, à leur tour, ceux d'un Molière ou d'un Fénelon, n'ont-ils pas eu aussi leur influence sociale, moins bruyante et moins prompte sans doute, mais cependant bien réelle? Ainsi, la Révolution a *déterminé* et *prouvé* le principe, encore confus et discuté, des rapports entre la littérature et les mœurs.

Le grand nom de Mme de Staël est resté attaché à cette nouvelle orientation de la critique. Mais déjà, nous avons vu Geoffroy, à l'*Année littéraire*, non seulement dans l'extrait consacré au livre de *la Littérature*, mais lorsqu'il étudie *le Lycée* de La Harpe, et plus tôt encore dans ses *Discours préliminaires* [1], insister sur cette question. Nous constaterons qu'il a persévéré dans cette voie, et qu'il a fait de ce principe une des bases de la critique dramatique.

Ce n'est pas tout. La société qui s'est reformée après le Directoire a besoin, nous le disions tout à l'heure, de se remettre à l'école. Brusquement, s'est déchirée et rompue la *tradition*, grâce à laquelle chaque génération nouvelle a, semble-t-il, bien moins à apprendre qu'à se ressouvenir; car nous avons déjà vécu dans nos ancêtres, et nous nous assimilons dès notre enfance, au jour le jour, inconsciemment, un peu de la sève nourricière qui monte des vieilles racines jusqu'aux bourgeons du dernier printemps. Mais ici, le tronc est coupé, et c'est un rejeton qui pousse.

S'il est vrai qu'enseigner c'est apprendre deux fois, la critique trouve dans l'ignorance du public une excellente occasion de refaire ses études. A force de supposer les principes connus, les éléments approfondis, l'histoire des hommes et des œuvres dans toutes les mémoires, — ceux qui raisonnent de philosophie, de littérature ou d'art, en arrivent à bâtir sur le sable de vaines théories, et à contredire les faits sur lesquels ils croient édifier leurs systèmes. Rien n'est plus sain, pour un professeur de rhétorique, tout près de devenir dilettante ou sophiste, que d'expliquer une fable de La Fontaine à un élève de sixième. Il reprend

1. Cf. p. 62-84-85.

terre, pour ainsi dire, et, souvent, il retrouve ainsi son chemin perdu. — La critique, après la Révolution, s'adresse à de grands enfants, tout ensemble prétentieux et naïfs, qui apportent dans leurs jugements maladroits mais sincères autant d'irrévérence que de spontanéité. — Ne vous est-il jamais advenu d'entendre un homme illettré ou une femme étourdie renverser d'un mot vos admirations traditionnelles? D'abord, vous avez tressailli, puis haussé les épaules. Bientôt, moins pour convaincre un interlocuteur, que pour vous justifier à vos propres yeux, vous cherchez des raisons et des motifs; et vous en trouvez, — que vous n'auriez jamais découverts, si vos auditeurs, formés aux mêmes respects que vous, n'avaient sollicité de votre esprit routinier un effort, une révolte, qui vous a mené jusqu'à la critique. — Cet effort, il fut plus que jamais nécessaire au moment où Geoffroy s'installa dans le feuilleton.

Enfin, à partir de 1800, moment où Geoffroy recommence à écrire, le pouvoir restreint de plus en plus la liberté de la presse. Les articles politiques deviennent rares et gênés; l'inspiration du *maître* s'y reconnaît déjà; bientôt, *les Débats*, *le Journal de Paris*, *la Gazette de France*, se borneront à insérer des *Informations* (encore seront-elles contrôlées ou commandées), ou à reproduire quelque article du *Moniteur*. — Peut-être, toutes réserves faites, était-ce le seul moyen de gouverner, au lendemain d'une époque où la licence de la presse n'avait pas médiocrement contribué à entretenir l'anarchie? Quoi qu'il en soit, la critique littéraire devait s'enrichir des pertes mêmes du journalisme militant. Ce fut à propos d'une comédie ou d'un roman qu'on put aborder et traiter à fond ces idées de morale sociale ou de philosophie pratique, ces polémiques religieuses ou pédagogiques, interdites à la discussion *ex professo*, et pourtant indispensables à la vie d'un peuple qui pense. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans un *feuilleton*, ces polémiques violentes qui ébranlèrent le rez-de-chaussée du *Journal des Débats*, et que nous mettrions aujourd'hui dans un *premier Paris*, ou dans une *chronique politique*.

Nous souffrons aujourd'hui d'un mal tout différent : la politique (surtout par le journalisme) attire à elle et confisque des talents critiques trop impatients et surtout trop ambitieux. Est-ce un gain pour la politique? cela est douteux; — il est certain que la littérature y a beaucoup perdu.

II

A ces conditions que Geoffroy trouvait en dehors de lui, il faut ajouter celles que lui créaient son caractère et ses propres antécédents.

Un homme nouveau n'eût pas été frappé des changements profonds survenus dans la société; il ne se fût établi dans son esprit aucune de ces *comparaisons* qui devaient précisément modifier la critique. — Un aristocrate, un *ci-devant*, n'eût « rien oublié ni rien appris ». — Geoffroy a vécu sous l'ancien régime; il y a rempli un modeste et utile emploi; il s'est mêlé au mouvement des idées et a combattu déjà cette *philosophie* dont il prévoyait les effets. — Universitaire et professeur en renom, il possède une érudition assez vaste pour son temps. Les anciens, nous l'avons vu, lui sont familiers, non seulement les Latins, très en honneur dans l'ancienne Université, mais aussi les Grecs dont la part était beaucoup moins large; dans sa retraite de Juvigny Geoffroy achève une traduction de Théocrite, et Euripide occupe une place considérable dans son *Commentaire sur Racine*. Sa collaboration active à l'*Année littéraire* l'a, d'autre part, *tenu au courant* des productions nouvelles. Aucun ouvrage de philosophie, d'histoire ou de critique, paru de 1776 à 1789, ne lui est resté étranger. Bien plus, le théâtre l'a particulièrement intéressé. Les circonstances lui ont donné, de bonne heure, un goût très vif pour le répertoire de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique et des Italiens; et depuis le jour où, de la loge de Mme Boutin, il entendait Lekain ou Mme Dugazon, il s'est de plus en plus passionné pour la littérature dramatique. Déjà, à l'*Année littéraire*, il est considéré comme excellent juge en cette matière.

Ainsi quelques-uns des survivants du XVIIIe siècle pouvaient avoir approfondi davantage une de ces parties; l'un était érudit plus consommé en choses de théâtre, tel Grimod de la Reynière; l'autre, comme Morellet ou Palissot, avait connu de plus près les philosophes; Ximénès avait conservé les traditions de la société raffinée; et La Harpe, plus intimement mêlé, plus directement intéressé aux grandes escarmouches littéraires du siècle précédent, avait pratiqué la critique avec plus d'éclat et de bruit. Mais personne, il me semble, ne réunissait au même

degré que Geoffroy des aptitudes aussi variées ni une aussi vaste expérience.

Il n'est pas jusqu'à son caractère, ou, si l'on y tient, son tempérament, qui ne dût contribuer à faire de lui, précisément sous l'Empire, un critique *opportun*. L'habitude de l'enseignement a développé en lui le sentiment d'une autorité un peu hautaine et tranchante. Nous allons voir bientôt que ses principes, déjà fort sévères, sont devenus plus rigides. Le *professeur* devant cet auditoire ignorant et frondeur, a besoin de sa férule. Que pourrait faire à ces cabaleurs, à ces auteurs prétentieux, à ces comédiens charlatans, l'urbanité polie d'un Féletz ou la froide raison d'un Dussault? que leur importent les louanges fades de Lepan, l'élégante platitude de Salgues? Celui-là seul aura sur eux quelque influence qui se fera redresseur de torts ou juge impitoyable. De l'assurance, de la foi, des sarcasmes, des boutades piquantes et des ripostes droites, une ironie virulente, des *exécutions* à coups de fouet, que dis-je? du mépris pour le public, du dédain pour ses propres lecteurs; voilà sur quoi Geoffroy bâtira sa popularité. Moins amer et plus *attique*, il fût resté sans influence.

D'autre part Geoffroy, en prenant position *contre les philosophes*, s'est obligé lui-même à *motiver sa critique* et à donner des raisons relatives de ses jugements.

La plupart de ses biographes sont d'avis que cette polémique perpétuelle contre Voltaire et contre le XVIIIe siècle tout entier gâte et compromet le *feuilleton*. Que par là ce feuilleton soit *daté*, et que pour des *littérateurs* il soit en partie *démodé*, nous en demeurons d'accord. Mais on ne saurait nier que Geoffroy ne soit de beaucoup supérieur à La Harpe en ce que, persuadé du rapport étroit qui unit les lettres au progrès et à la décadence des mœurs, convaincu que la Révolution est issue des ouvrages *philosophiques*, il nous ramène sans cesse aux intentions de l'auteur, au public pour lequel cet auteur écrivait, aux effets immédiats et aux conséquences lointaines de ses productions. Le besoin de soutenir une thèse, l'esprit de contradiction, la réfutation perpétuelle de nouveaux arguments donnés en faveur des *philosophes*, tout cela force Geoffroy à creuser, à retourner, à comparer, en un mot à pousser sa critique au delà de la *littérature*.

Aussi peut-on le louer d'avoir le premier fait entrer dans le domaine de la critique (et quand je dis *le premier*, j'oublie

Fréron), presque en même temps que Mme de Staël, des considérations morales, philosophiques, historiques, qui souvent chez lui, il est vrai, resteront encore non coordonnées, juxtaposées un peu au hasard. Mme de Staël fait servir ses arguments à la défense *méthodique* d'une théorie : elle écrit un *livre*; Geoffroy donne les siens *au courant de l'actualité*, et il s'ingénie à leur laisser, pour piquer les lecteurs, la forme de saillies ou de boutades. A nous cependant de saisir le fil conducteur, et de reconnaître pour le moment que si la lutte contre la *philosophie* est le plus apparent défaut du feuilleton, c'en est aussi le *ressort* le plus essentiel.

Nous en verrons un exemple très précis dans la critique des tragédies de Voltaire.

III

Mais ni les nouvelles conditions sociales, ni l'érudition, l'expérience et le caractère de Geoffroy, ne suffisent à expliquer pourquoi les principes du *feuilleton* se sont transformés et élargis. Ajoutons une dernière raison : Geoffroy fait, *à ce moment* et *dans ce milieu*, de la critique *dramatique*.

De tous les genres de critique, il n'en est pas qui nous oblige plus nécessairement à sortir du dogmatisme.

Entendons-nous bien. Il ne s'agit pas ici de la discussion des principes et des règles d'un art, telle que l'ont pratiquée l'abbé d'Aubignac ou Corneille dans ses *Discours*; mais de cette critique qui s'exerce sur les jugements quotidiens du public, pour les redresser ou les diriger. Encore, lorsque la pièce est nouvelle, sommes-nous exposés à ramener les essais originaux d'un poète à l'idéal étroit que des préjugés littéraires ou sociaux ont lentement formé en nous. Mais s'il est question du *répertoire*, tout à coup le champ s'agrandit et la méthode se transforme. Une tragédie de Corneille ou de Racine est depuis plus de cent ans, de deux cents ans aujourd'hui, en possession de la faveur publique. La cour l'applaudissait au XVII[e] siècle; le peuple la goûte encore. Cependant, que de choses dans *le Cid* ou dans *Iphigénie* tiennent à des mœurs disparues! Quels sont donc, à côté des éléments démodés, ceux qui n'ont rien perdu de leur vérité générale? Et parmi ces derniers, l'histoire littéraire ne nous apprend-elle pas qu'il en est dont le sens a varié?

Mais pourquoi telle tragédie de Voltaire n'a-t-elle eu, à son apparition, qu'un demi-succès, est-elle allée aux nues dix ou quinze ans plus tard, et ne rencontre-t-elle plus aujourd'hui que l'indifférence?

Que sera-ce donc si nous parlons du répertoire comique? Ces mœurs que peignait Molière ne sont plus les nôtres, et le public du XIXe siècle, s'il sent encore toute la portée de *l'Avare* ou du *Tartufe*, ne rit plus assurément de ce qu'il y a de plus comique dans *le Bourgeois gentilhomme* ou même dans *le Misanthrope*. Quant aux auteurs qui se sont bornés aux ridicules trop particuliers à leur temps, l'intelligence s'en perd de jour en jour. Par tradition, l'on remet à la scène *Turcaret* ou *les Bourgeoises de qualité*, et l'on comptait sur un vif succès : seuls, quelques connaisseurs applaudissent. La masse du public se demande avec surprise et mécontentement si des gens très riches sont ridicules parce qu'ils se mettent au-dessus de nobles ruinés?

Le critique dramatique, s'il veut suivre avec attention le répertoire, ne peut donc manquer d'aboutir, malgré lui, à des discussions relatives et historiques. A vrai dire, je le suppose instruit et curieux. Je pense qu'il a sous la main, sinon dans l'esprit, les dates, les anecdotes, les jugements contradictoires nécessaires à l'instruction du procès; et qu'il connaît, d'autre part, les sources et les imitations. Je suppose encore qu'il n'est pas dupe d'un faux amour-propre, et qu'en dépit du mépris des spectateurs pour une vieillerie, il croira que son rôle consiste surtout à *expliquer* pourquoi nos ancêtres ont pu et ont dû y prendre goût.

Faisons un pas de plus. Si le public auquel s'adresse le critique dramatique est, comme celui de l'Empire, formé seulement de la veille, presque sans traditions et sans souvenirs; si la société, rebâtie sur des bases nouvelles, répudie, en politique et en morale, les principes d'un régime anéanti, combien les circonstances ne sont-elles pas plus favorables encore?

Mais ce n'est pas seulement le fond de la critique qui changera; c'en est aussi la forme.

Recevoir des mains de l'auteur ou du libraire un ouvrage nouveau, l'emporter dans son cabinet, en tirer quelques notes, — autant de circonstances banales, toujours les mêmes, qui créent autour d'un journaliste tel que fut Geoffroy à l'*Année littéraire*, une atmosphère sinon absolument pure, au moins cal-

mante. Dût-il y avoir réfutation, polémique, agression même, l'imagination toute seule crée le champ de bataille et les péripéties du combat. — Réfléchissons au contraire à la nature de l'émotion dramatique.

Il n'y a succès pour une pièce que si elle parvient à déterminer dans la salle une *âme commune* et à faire oublier aux spectateurs leur propre individualité. Le *courant* est parfois lent à s'établir; cette lenteur même est le plus souvent une condition nécessaire : voyez les *expositions* de tragédies. Mais peu à peu il se met à circuler comme le sang dans un être bien organisé. Désormais, les mêmes frissons passeront sur tous les visages; les mêmes impressions ralentiront ou précipiteront la vie dans toutes les poitrines. Chacun, suivant le degré de sensibilité dont il est doué, frémira plus ou moins : l'essentiel, c'est que personne n'interrompe le *courant*.

Eh bien, dans cette salle où il n'y a plus d'individus, mais un *public* (public dont l'âme commune et unique se résoudra tout à l'heure, le rideau baissé, en autant d'êtres particuliers dont chacun se ressaisira lui-même lentement, tout surpris d'apercevoir à ses côtés un être qui n'est plus lui), — dans cette salle, dis-je, un homme se trouve qui, par une complexion singulière, dont il jouit et souffre tout ensemble, se surveille étroitement et se retient pour ainsi dire dans sa personnalité. Les autres sont venus pour exalter leur émotion de l'émotion commune, pour s'absorber réciproquement et multiplier par celles d'autrui leurs propres sensations; — lui, le critique, il est entré un sourire ironique aux lèvres. Il est là, par nature et par métier, en opposition systématique avec la scène d'une part, de l'autre avec les spectateurs; il jugera non seulement du degré d'émotion ressenti, mais encore et surtout des moyens par lesquels le poète excite, élargit, ralentit ou brise l'illusion.

Si le jour d'une *première*, la salle était véritablement garnie de *critiques*, la pièce, quelle qu'elle soit, se jouerait au milieu d'un inexprimable malaise; et les artistes seraient aussi *démontés*, qu'un *médium* qui sentirait en face de lui des natures rebelles à la suggestion. — Mais chacun sait que, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, les répétitions générales ou les *premières* ne diffèrent point des représentations.

Auteurs, acteurs, public, — le vrai critique dramatique se défie de tous et n'est dupe de personne. Que de circonstances

capables de l'irriter, de l'aigrir, de lui donner le ton d'un redresseur de torts ou d'un pédagogue en furie! Échecs ou succès scandaleux, engouements bizarres et puérils, fatuité des acteurs, caprices du public, entêtements des écrivains qui s'obstinent à nier que le théâtre soit le théâtre, et sottise des confrères ignorants, malveillants, qui cherchent des raisons intéressées à vos moindres jugements, — voilà bien de quoi lui échauffer la bile.

IV

Maintenant, que l'on songe à l'état des théâtres en 1800! La veille, anarchie complète. Sans remonter plus loin que l'année 1797, nous trouvons, d'une part, dans *le Censeur dramatique* de Grimod, d'autre part dans le curieux petit volume intitulé *Vérités à l'ordre du jour*[1], les plus piquants détails sur les spectacles de Paris.

La liberté des théâtres, décrétée en 1791, a fait surgir de tout côté des scènes éphémères, qui, sans arriver à vivre par elles-mêmes, ont ruiné la prospérité des grandes scènes. Il y a, en l'an VI, une vingtaine de salles ouvertes au public. En 1798, d'après *Melpomène et Thalie vengées*[2], nous en comptons vingt-deux; et quelques-uns d'entre eux, comme les *Amis des arts*, le *Marais*, le *Palais*, les *Jeunes artistes*, *Lazzari*, le *Théâtre Sans-Prétention*, les *Délassements comiques*, le *Lycée dramatique*, etc., s'alimentent des drames les plus affreux ou des plus sottes farces. Ce qui caractérise surtout cette époque, c'est l'engouement pour les *horreurs*; alors règne partout le romanesque noir et diabolique, — dont *la Nonne sanglante* et *le Moine* sont les chefs-d'œuvre. — L'année suivante, 1799, an VIII, la *Revue des Théâtres*[3] nomme vingt-trois scènes, sur lesquelles il a été représenté trois cent soixante-quinze pièces!

Il nous semble inutile de décrire par le menu la situation et le répertoire de chacun de ces théâtres, qui tombent, se relèvent, disparaissent, changent de nom, et dont l'histoire a été faite[4].

1. 1 vol. in-32, Paris, Garnier, an VI. — 1797-98 (attribué à Fabien Pillet).
2. 1 vol. in-32, Paris, Marchand, an VII. — 1798-99 (suite du précédent).
3. 1 vol. in-32, Paris, Marchand, an VIII. — 1799-1800 (suite des précédents).
4. Cf. en particulier Brazier, *Chronique des Petits Théâtres de Paris* (réimp. G. d'Heylli), 1883, 2 vol. in-16.

Quelques-uns seulement doivent nous occuper. Encore nous suffira-t-il de faire observer que l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Vaudeville, malgré quelques heurts, n'avaient pas interrompu leur vie traditionnelle; ils continuèrent à se développer d'après leur nature propre, et la critique n'eut guère qu'à constater chez eux des alternatives de succès et de revers, dans l'ordre naturel des choses, sans exercer sur eux une action réelle. Mais la Comédie-Française? Qu'était-elle devenue? Ce *temple de Melpomène et de Thalie*, pour parler comme les « meilleurs auteurs » de l'époque, avait été, du 1er septembre 1793 au 31 mai 1799, en butte aux persécutions, en proie à l'anarchie. Que dis-je? il faut faire remonter les malheurs de la comédie à la scission de 1791, lorsque Monvel, Talma, Dugazon, Mmes Vestris, Desgarcins, Lange, abandonnèrent leurs camarades pour fonder au Palais-Royal (dans la salle occupée actuellement par le Théâtre-Français) le *Théâtre de la République*. A partir de ce moment, l'histoire de la *Comédie-Française* n'offre que tentatives malheureuses, rivalités de mauvaise foi, trahisons, le tout au plus grand détriment de l'art.

Tandis que le *Théâtre de la République*, où règne Talma, reste debout jusqu'au 26 janvier 1799, ceux des comédiens qui n'ont pas voulu se joindre à lui, errent de salle en salle, s'unissent, se séparent, — à Feydeau, à Louvois, à l'Odéon. Si bien qu'en décembre 1796, Paris compte trois *Théâtres français*, qui possèdent chacun quelques-uns des principaux chefs d'emploi de l'ancienne troupe. Talma et Monvel, Mlle Joly et Mme Petit-Vanhove sont à la *République*; Molé, Larive, Caumont, Damas, Mlles Raucourt, Contat, Devienne, Mézeray sont à Feydeau; mais bientôt Larive, Saint-Phal, Mlles Raucourt, Mézeray et Joly s'en vont à Louvois, avec Picard. — Ainsi, la troupe si homogène, si complète, de l'ancienne Comédie-Française, celle qui par son ensemble merveilleux, dans les deux répertoires, faisait l'admiration de tous les connaisseurs, cette troupe est complètement disloquée, — et dans aucun de ces trois théâtres on ne retrouve réellement le *Théâtre français*. — Ce fut bien pis, lorsqu'après la débâcle de Sageret et l'incendie de l'Odéon (19 mars 1799), les restes de ces différentes troupes furent de nouveau dispersés. On sait que quelques-uns, sous la direction de Picard, donnèrent des représentations à Louvois, puis sur la scène de l'Opéra, puis à la *Cité*, — et devinrent le noyau du second Théâtre français. Mais enfin le 31 mai 1799, grâce à

François de Neufchateau, ministre de l'intérieur, la Comédie-Française était reconstituée, et *débutait* sur cette même scène qu'elle occupe encore aujourd'hui. Presque tous les anciens acteurs y figuraient. On y retrouvait ensemble, après une si longue séparation : Molé, Fleury, Dugazon, Dazincourt, les deux Baptiste, Mmes Lachassaigne, Contat, Mézeray, Mars cadette, Devienne!... Molière, Marivaux, Baumarchais, durent en tressaillir de joie. Quant à Corneille, Racine et Voltaire, sans être aussi bien partagés ils eurent pour eux Monvel, Talma, Saint-Prix, Damas, Vanhove, Saint-Phal, Mmes Vestris, Raucourt, Fleury, Thénard...

Ainsi, en 1800, au moment où Geoffroy prend le feuilleton des *Débats*, la Comédie-Française venait à peine de se reconstituer. Les traditions, *officiellement* reprises, étaient rompues. Plusieurs de ces artistes avaient, pendant la Révolution, adopté un genre et un esprit contraires à celui des chefs-d'œuvre classiques. De sourdes rivalités grondaient encore au foyer et dans les coulisses. Il faut expliquer par là et les incessants tiraillements administratifs dans lesquels dut intervenir Chaptal pour soutenir le commissaire du gouvernement Maherault, — et les difficultés que rencontrèrent certains débutants qui, soutenus par les uns, écartés par les autres, tantôt durent abandonner la partie, tantôt furent imposés à la Comédie par l'autorité supérieure, — et, enfin, ce décret de Moscou qui réglant presque militairement l'organisation du Théâtre-Français était la conséquence nécessaire d'une anarchie prolongée.

Le *moment* était encore favorable à la critique. Jamais les débuts ne furent si rapprochés ; il fallait se hâter de remplir des vides dans chaque emploi. Molé, Monvel, Fleury n'avaient point encore de successeurs désignés. Mlle Raucourt et Mme Vestris étaient faiblement secondées par Mmes Fleury et Petit-Vanhove (la seconde femme de Talma). Dazincourt et Dugazon ne seraient pas remplacés par Baptiste cadet, et si Mlle Contat pouvait se faire doubler par Mlle Mezeray dans les rôles de *grande coquette*, qui donc hériterait après elle de Mme Evrard et d'Araminte? — Aussi verrons-nous les *jeunes premiers*, les *princesses*, les *reines*, les *valets*, etc.. se presser en foule à la porte du comité, et se présenter, à la faveur d'une réclame éhontée, devant des salles qu'ils auront garnies d'amis zélés jusqu'au scandale. Quelle aubaine pour le *feuilleton* ! Quelle bonne fortune surtout pour un Geoffroy qui fut spectateur assidu de l'ancienne Comédie-

Française, et qui ne se laisse abuser par aucun charlatanisme!

Même intérêt dans la reconstitution du répertoire. Les comédiens ne se fondent, pour *remettre* les ouvrages abandonnés, que sur leurs propres aptitudes, ou sur le souvenir de leurs anciens succès. Bien plus, ils veulent continuer à représenter, devant un public assagi, des pièces que la passion ou le fanatisme avaient déjà trop longtemps soutenues. Geoffroy assistera, en témoin sévère, à ces tentatives de tout genre; et sa critique, sans entrer jamais pour rien dans les conseils du Théâtre-Français, éclairera les comédiens et le public sur les raisons de la chute ou du succès.

V

Quant au public, à la fois crédule et blasé, Geoffroy en a mille fois défini l'attitude. L'un des attraits de son feuilleton — actualité piquante pour son temps, intérêt historique pour le nôtre — est précisément dans cette nouveauté.

Nouveauté n'est pas le mot. Grimm, dans sa *Correspondance*, parle beaucoup, et fort bien, des transformations du public. Entre autres remarques frappantes, il écrit (janvier 1774) : « Le parterre était composé, il y a quinze ans, de l'honnête bourgeoisie et des hommes de lettres, tous gens ayant fait leurs études, ayant des connaissances plus ou moins étendues, mais en ayant enfin. Le luxe les a tous fait monter aux secondes loges, qui ne jugent point, ou dont le jugement, au moins, reste sans influence : c'est le parterre seul qui décide du sort d'une pièce. Aujourd'hui, cet aréopage est composé de journaliers, de garçons perruquiers, de marmitons; qu'attendre de pareils sujets? et peut-on se méprendre à la cause des disparates de leurs jugements ? » — Telles étaient les doléances de Grimm. Et cependant, ce parterre, debout, devient bien pire lorsqu'on le fit asseoir, en 1782. Le Vacher de Charnois le constate maintes fois[1]; Grimod de la Reynière regrette l'heureux temps où les spectateurs, plus gênés, mais plus attentifs, jugeaient les débuts et les nouveautés avec un goût désormais perdu. « Il y a une foule d'ouvrages, dit-il, qui ont réussi depuis 1782, et qu'un parterre debout n'aurait point admis[2]. » C'est l'*ancien parterre du faubourg Saint-Germain*,

1. *Journal des Théâtres, passim*, et *Mercure*, juin 1788.
2. *Censeur dramatique*, t. II, n° 13, p. 223.

selon lui, qui a formé les grands acteurs[1]. Les *vrais amateurs* ont disparu[2]. La Révolution a achevé de jeter le trouble dans le public. En 1797, lorsqu'il écrit son *Discours préliminaire* au *Censeur dramatique*, Grimod ne trouve pas de termes assez méprisants pour flétrir « *cet assemblage hétérogène et fétide* »; et il dit — ce que répétera Geoffroy — : « La sublimité de Corneille les étourdit; ils bâillent aux vers de Racine; Molière n'est pour eux qu'un froid écrivain; la gaîté de Regnard les révolte; la naïveté de Dancourt les scandalise[3]. » En dépit des apparences, le mal, au lieu de guérir, s'est aggravé au moment où Geoffroy commence à écrire; il lui faudra donc continuer l'œuvre de Grimod.

Les *connaisseurs*! où sont-ils? « C'est une espèce à peu près détruite. Le peu qu'il en reste rend des oracles auxquels on croit comme les Troyens à ceux de Cassandre[4]. » Autrefois, les jours de répertoire, ceux où paraissaient les grands acteurs, « les connaisseurs étaient là; ils avaient vu plusieurs générations d'acteurs[5] », ils pouvaient comparer et se prononcer. Maintenant, tout est bon aux spectateurs. Une pièce sifflée qui, jadis, n'aurait osé reparaître, est redonnée aujourd'hui devant un autre public, « qui finit toujours par se contenter de ce qu'on lui donne[6] ». Si les spectateurs avaient du goût et de la finesse, « les théâtres tels qu'ils sont n'existeraient pas six mois : il y en aurait de bons ou pas du tout[7] ». Mais ils sont mous, indolents, ignorants; « ce sont des enfants qui écoutent, avec un plaisir mêlé d'effroi, des contes de vieilles[8] ».

Ajoutez à cela que ce public, si mauvais juge, a la fureur des spectacles, fanatisme étroitement et nécessairement lié à la décadence des talents. C'est un point que Geoffroy met en lumière avec une netteté parfaite et sur lequel il raisonne en moraliste autant qu'en critique. Cette fureur en effet

> suppose un excès de frivolité, de mollesse, de nullité, une impuissance absolue de réfléchir, de s'occuper et de se suffire à soi-même; un dégoût total de la conversation, des plaisirs domestiques, et une espèce d'anéantissement de l'âme. *Il est aujourd'hui démontré impossible*

1. *Censeur dramatique*, t. II, n° 11, p. 117.
2. *Id.*, t. II, n° 14, p. 315.
3. *Id.*, t. I, p. 6.
4. *Débats*, 16 fév. 1811 (II, 395).
5. *Id.*, 14 sept. 1811.
6. *Id.*, 30 juin 1812.
7. *Id.*, 1er avril 1807.
8. *Id.*, 27 nov. 1804.

de passer la soirée sans aller végéter dans un spectacle pendant quatre heures [1].

Il amène ces excellentes réflexions — toujours *actuelles* — à une formule trop absolue :

Quand il y a de grands artistes sur la scène, il ne faut pas, dans le public, une grande fureur de théâtre ; car on ne pourrait ni juger, ni conserver ces artistes : on les aurait bientôt gâtés. Au contraire, quand les talents baissent, il faut que l'enthousiasme théâtral augmente, afin qu'on puisse se passer de talents : la personne qu'on aime avec passion n'a pas besoin d'être belle [2].

Geoffroy dit plus justement ailleurs que ce fanatisme permet aux plus médiocres acteurs et aux plus mauvais ouvrages de se produire impunément. Il faut à tout prix un aliment pour cette *grande faim* du parterre et des loges. Bientôt blasés, les spectateurs demandent sans cesse des impressions et des sensations nouvelles. « Le plaisir de tous les jours a produit la satiété, disait déjà Clément en 1796 ; on s'est lassé des chefs-d'œuvre ; les auteurs ont eu recours à toutes sortes d'inventions plus bizarres les unes que les autres... On a passé par tous les degrés de l'absurdité théâtrale, sans arriver au terme où l'ennui du laid peut faire aimer le beau. La seule règle à laquelle on se soit fixé dans cette confusion, et dans cet abandon de tout autre principe, c'est que rien de ce qui amuse pour le moment n'est absurde, et que toute pièce est bonne quand elle est bien jouée [3]. » Et Geoffroy, à son tour, constate qu'il faut des *monstres* pour piquer le goût émoussé du public [4]. *Grand pathétique* ou *farces bouffonnes*, voilà les spectacles à succès. Peu de monde à Racine, si ce n'est pour applaudir avec frénésie des actrices rivales; foule à *Gabrielle de Vergy*, à *Misanthropie et Repentir*, à *Agamemnon*. Personne pour se divertir avec esprit du comique de Dancourt ou de Lesage; foule aux farces de Brunet, aux pantalonnades du boulevard. — Mais les tragiques, même démodés, ne sont pas ceux qui ont le plus à se plaindre. « Le cœur ne change jamais. Le style noble et sublime, plus indépendant de l'usage, ne vieillit presque pas [5] » ; chacun met une certaine coquetterie à s'intéresser aux infortunes des rois et des grands : les parvenus « ont une grande estime pour ce qui les ennuie [6] » ; les véritables

1. *Débats*, 23 niv. x. — 13 janv. 1802
2. *Id.*, 31 mars 1805.
3. Clément, *Journal littéraire*, 15 mess. IV. — 3 juillet 1796.
4. *Débats*, 14 fruct. VIII. — 1er sept. 1800.
5. *Id.*, 8 mess. x. — 28 juin 1802.
6. *Id.*, 28 fév. 1811 (I, 388).

victimes de ce mauvais goût, de cette absence de tact, ce sont les anciens poètes comiques. « On n'entend plus cette plaisanterie fine et légère qui ne fait rire que l'esprit ; jamais on n'eut moins de tact pour saisir le ridicule [1]. »

Tel est, dans ses grands traits, le caractère, ou, si l'on veut, la *psychologie* de ce public dont Geoffroy entreprend l'éducation. Mais il tire un grand avantage des conditions mêmes où il écrit ; puis, il sait voir. La salle l'intéresse tout autant que la scène. Il aime à recueillir les impressions des spectateurs.

J'avais près de moi, dit-il un jour, deux jeunes gens qui applaudissaient presque à chaque phrase. Le plus jeune savait par cœur son Racine, et en récitait des morceaux avec enthousiasme en attendant la représentation [2]...

Il raconte les gamineries dont s'égaie le parterre avant que la toile se lève [3]. Il rapporte des propos venus d'une loge, et ces propos le concernent : ce ne sont pas des flatteries, mais Geoffroy sait les retourner contre la dame qui s'en rend coupable [4]. — Les ambassadeurs turcs assistent à une représentation de l'Opéra : le critique les observe.

Je cherchais, dit-il, à découvrir dans leurs traits et dans l'expression de leur physionomie l'effet que produisait sur eux un spectacle si nouveau, si étrange, si peu conforme à leurs mœurs et à leurs usages. Je n'ai aperçu dans toute leur personne qu'une extrême attention et un grand étonnement [5].

A *Gabrielle de Vergy*, « une des spectatrices, à la fin de la pièce, a été assaillie d'une violente attaque de nerfs, qui ressemblait à un accès de frénésie ; on a eu beaucoup de peine à l'empêcher de se précipiter des loges dans le parterre [6] ». — Les détails de ce genre abondent, les jours où Geoffroy rend compte des débuts d'acteurs. On en citerait des centaines à propos de Mlle Duchesnois et de Mlle Georges. En enregistrant les impressions du public sur les deux rivales, le critique les accompagnait de blâme ou d'éloges ; il en prenait acte pour établir ses jugements.

1. *Débats*, 5 frim. XI. — 27 nov. 1802.
2. *Id.*, 10 mess. X. — 30 juin 1802.
3. *Id.*, 17 prair. IX. — « En attendant le rideau, le parterre fait la police des loges. Il oblige une dame voilée à se découvrir : l'examen a constaté que si elle couvrait son visage, ce n'était pas par modestie. »
4. *Id.*, *id.*
5. *Id.*, 19 juin 1806.
6. *Id.*, 10 août 1813.

Aux premières représentations surtout, auxquelles assiste alors un vrai public (et non je ne sais quel *Tout-Paris* interlope qui laisse à peine quelques strapontins aux critiques), Geoffroy ne perd pas de vue les spectateurs. Presque tous les feuilletons consacrés aux contemporains, dans le *Cours*, renferment quelques détails sur les impressions du public. Mais souvent aussi, ces observations ont paru superflues ou vieillies à des éditeurs encore trop voisins des événements, et ils les ont supprimées. Ils ont eu tort assurément : les *mémoires* que Geoffroy prétendait écrire, et qui, selon lui, ne devaient pas être moins utites pour la connaissance des mœurs que pour celles du théâtre, sont devenus, après cette mutilation, incomplets et froids. Pour ne parler que des feuilletons entièrement inédits, je signalerai ceux que Geoffroy écrivit sur les *premières* de *Phœdor et Wladimir* [1], d'*Isule et Orovèse* [2], de *la Petite Maison* [3], du *Roi et le Laboureur* [4], de *Polyxène* [5], etc.

Ramener le goût du vrai et du simple, discréditer le romanesque, le faux pathétique, l'*horreur*, le bouffon, — voilà le but du feuilleton : Geoffroy n'a pu remplir toute sa mission, parce que la plupart des défauts qu'il attaque tiennent à la faiblesse humaine : mais son action sur le public fut puissante et ininterrompue; — il s'est emparé du programme si bien tracé par Le Vacher de Charnois, si indiscrètement et si plaisamment exécuté par Grimod, et, le premier, il a sans cesse promené ses yeux de la scène à la salle pour suivre et pour noter l'*influence réciproque de la littérature et des mœurs*.

1. *Débats*, 6 flor. IX. — 27 avril 1801.
2. *Id.*, 6 niv. XI. — 28 déc. 1802.
3. *Id.*
4. *Id.*, 18 prair. X. — 7 juin 1802.
5. *Id.*, 16 janv. 1803.

CHAPITRE II

PRINCIPES CRITIQUES DE GEOFFROY

Estime en laquelle il se tient; son *grand ouvrage*; la *philosophie de la littérature*. — Le *sens du relatif*, par rapport aux anciens, aux étrangers, — et surtout dans l'*explication* du répertoire. — Critique relative aux *lieux* et aux *genres*. — Critique musicale.

I

Geoffroy aborde donc le feuilleton dans des circonstances favorables, et après une longue expérience de la critique.

Aussi, dès le premier jour, se sépare-t-il orgueilleusement de la foule; il renvoie à l'école ceux qu'il appelle *critiques de café* [1]; il sait rappeler à propos, pour répliquer aux injures grossières dont on l'accable, et ses origines et sa valeur.

Les ignorants s'imaginent m'avoir réfuté victorieusement, lorsqu'ils m'ont appelé *professeur du feuilleton*, *feuilletoniste*, *feuilletonnier*. Ces petites gaietés sont à leur portée; ils ont raison d'employer contre moi les armes qui leur sont propres et familières : car pour me répondre autrement, il faudrait commencer par faire des études, il faudrait apprendre à penser, à écrire et même à lire; cela serait long et embarrassant [2].

Or, son feuilleton n'est pas ce que l'on croit.

Les esprits superficiels, dit-il, les méchants et les sots sont bien éloignés de voir dans la plupart de mes articles les *chapitres d'un grand ouvrage*; ce qui les frappe uniquement, c'est que ces chapitres se trouvent dans un journal, et dans la partie d'un journal qui s'appelle *feuilleton*. Ils en prennent droit de les mépriser [3].

1. *Débats*, 17 vend. XIII. — 5 oct. 1805 (III, 100).
2. *Id.*, 5 fév. 1804.
3. *Id.*

Quel était ce *grand ouvrage? ce magasin de vues et d'idées formé longtemps avant la Révolution, et où il trouve de quoi fournir sa tâche journalière*[1]?

J'ai signalé plus haut un article écrit par Geoffroy sur *le Lycée* de la Harpe[2]; le critique y reproche à son confrère d'avoir traité *superficiellement* la littérature, *dont il n'approfondissait point le rapport avec les mœurs*. Il loue au contraire Mme de Staël d'avoir envisagé les lettres à ce point de vue. — Si l'on devait l'en croire, son *grand ouvrage* aurait été précisément consacré à cette question. Voici en effet une déclaration des plus importantes, tout à fait négligée par les éditeurs de Geoffroy, et digne cependant d'être recueillie. On se demandera, après l'avoir lue, si celui qui en est l'auteur ne mérite pas une petite place parmi les précurseurs de notre critique contemporaine.

Le seul moyen, dit-il, de répandre de l'intérêt dans les discussions littéraires, *c'est d'envisager les lettres dans leur rapport avec les mœurs. La scolastique de la littérature qui consiste dans la nomenclature et dans les règles des différents genres est nécessairement très bornée et très sèche. Mais examiner à quel point la religion, le gouvernement et le système social peuvent influer sur le goût et la manière de voir d'une nation; étudier l'esprit d'un siècle dans les écrits du temps; chercher dans les poètes et les orateurs des notions historiques et politiques beaucoup plus sûres que celles qui se trouvent communément dans les histoires et les traités dogmatiques*, voilà ce que j'appelle la *philosophie de la littérature*[3].

Or Geoffroy ne s'empare pas ici des idées de Mme de Staël; ce qui déjà prouverait qu'il en a senti la valeur. Il prétend — et ses articles à l'*Année littéraire* en font foi — que ces théories lui sont personnelles :

Je puis me flatter d'avoir le premier découvert cette mine. Dès ma première jeunesse, j'avais porté l'esprit d'observation dans la lecture des productions littéraires; je les avais considérées sous un autre point de vue que le commun des écrivains; et toutes mes études n'avaient pour objet que d'amasser les matériaux d'un ouvrage où je me promettais d'examiner en général *les avantages et les inconvénients de la littérature, et son influence particulière chez tous les peuples*

1. *Débats*, 5 fév. 1804.
2. *Année littéraire*, an IX. — 1800.
3. *Débats*, 5 fév. 1804. Geoffroy dira, en annonçant son *Commentaire sur Racine* : « Ces observations absolument neuves sont faites pour détruire de vieux préjugés, d'anciennes routines accréditées dans notre littérature; ces raisonnements tirés de la nature même des choses sont bien plus utiles à l'art que les hyperboles d'un aveugle enthousiasme. » (*Débats*, 1er mai 1809.)

anciens et modernes où elle a été cultivée avec succès : c'est dans ce magasin de vues et d'idées, formé longtemps avant la Révolution, que je trouve aujourd'hui de quoi fournir ma tâche journalière.

La doctrine qu'il professait à l'*Année littéraire*, Geoffroy la reprend donc pour son feuilleton; mais il l'élargit et l'élève *parce qu'il l'applique plus spécialement aux ouvrages de théâtre.*

Le public s'attend, dit-il, à trouver dans la feuille qui m'est confiée une *histoire des spectacles, un tableau de la marche de l'esprit humain dans un genre qui influe tant sur la civilisation, et qui est au premier rang des plaisirs de la société*[1].

Quand on lui reproche de revenir trop souvent sur les chefs-d'œuvre du répertoire, il réplique :

Il y a des *pièces substantielles, source éternelle de réflexions*... c'est sur ce fonds que je vis, sans avoir peur qu'il s'épuise[2].

A ceux qui se plaignent de le voir « compromettre dans de petits taudis lyriques la gravité de ses fonctions »[3], il répond que ces *niaiseries* lui fournissent toujours quelques réflexions sur l'*art* et le *bon sens*.

Les petits théâtres, dit-il, n'ont aucun rapport avec la littérature et l'art dramatique; mais ils excitent la curiosité, ils attirent les spectateurs, et sous ce rapport ils méritent l'attention d'un observateur, *comme servant à l'histoire de l'esprit public*[4].

Et ailleurs :

On ne va point aux pièces du boulevard parce que j'en parle, mais j'en parle parce qu'on y va, et je dois en parler *comme chargé d'observer la marche de l'esprit relativement aux théâtres*[5].

Pourquoi, lui objecte-t-on encore, parler si longuement des pièces tombées? Il suffit d'en faire l'*extrait mortuaire.*

Mais, dit Geoffroy, une pièce tombée n'a plus d'existence que dans l'analyse qu'on en fait; c'est là qu'on peut connaître les causes de sa chute; *l'histoire du théâtre ne peut se passer de pareils mémoires*[6].

Ne sent-on pas déjà combien cette conception de la critique dramatique nous mène loin de La Harpe et de Voltaire? Ce n'est plus, à vrai dire, de la *littérature*; ce n'est plus cette *scolastique* basée sur des principes arbitraires ou des conventions dogmatiques, et dont Geoffroy lui-même se moque : ce sont des

1. *Débats*, 19 avril 1808.
2. *Id.*, 10 sept. 1811.
3. *Id.*, 28 brum. x. — 19 nov. 1801.
4. *Id.*, 11 mai 1807.
5. *Id.*, 14 juin 1807.
6. *Id.*, 28 brum. IX. — 19 nov. 1801.

mémoires sur l'histoire des théâtres, — c'est la *marche de l'esprit humain relativement aux théâtres*. Et voici enfin cette formule que je cherchais :

> *Observer l'influence des mœurs sur les idées et le style; connaître à fond ces mœurs; savoir les apprécier, les comparer ensemble, c'est en cela que consiste la philosophie de la littérature* [1].

Tel est le point de départ. Nous ne nous étonnerons pas maintenant que Geoffroy ait possédé, dans une certaine mesure, le *sens relatif*. Tout devait l'y conduire : son amour éclairé des anciens, — son désir de réfuter les opinions littéraires des philosophes, — le besoin d'*expliquer* le répertoire à une génération nouvelle.

II

> *Les succès de théâtre*, écrit Geoffroy, *sont très subordonnés aux temps et aux lieux, et dépendent singulièrement des circonstances* [2].

Cela, à propos du *Dissipateur* de Destouches, refusé en 1736, et vivement applaudi en 1753. Et il développe ainsi cette remarque de critique relative :

> Il ne faut pas s'étonner de la diversité des jugements que l'on porte en différents temps sur les pièces et sur les acteurs. *Chaque génération apporte au théâtre des nouvelles idées, un nouveau goût; ce changement de spectateurs apporte une révolution dans la manière de voir et de penser... Ce fait d'histoire naturelle frappe de nullité toutes les déclamations sur la décadence* [3].

Cette doctrine, Geoffroy l'applique avec sûreté et largeur, toutes les fois qu'il s'agit du théâtre *ancien* ou du théâtre *étranger*. Nous pourrions en donner de très nombreux exemples. Mais déjà, à l'*Année littéraire*, le critique a souvent formulé ses principes, et il suffira, d'autre part, d'ouvrir le *Cours*, pour trouver aux articles *Corneille*, *Racine*, *Voltaire*, etc., des preuves et des citations.

Je rappellerai seulement ces lignes, qui résument toute sa pensée :

> Sophocle et Euripide sont les premiers poètes dramatiques de la Grèce, comme Corneille et Racine sont les premiers tragiques de la

1. *Débats*, 13 oct. 1803.
2. *Id.*, 16 février 1811 (II, 396).
3. *Id.*, 31 oct. 1812.

France; et non seulement *il est faux, il est même absurde dans les termes* d'avancer que nos grands hommes du siècle de Louis XIV *surpassent infiniment* les grands hommes du siècle d'Alexandre [1].

Et la conclusion de ces jugements sur les anciens, la formule qui va nous mener aux jugements sur la littérature étrangère, où la trouver mieux exprimée que dans ce passage :

Le patriotisme est une grande vertu en morale et en politique; c'est un grand vice en littérature. *Il faut se dépouiller de toute affection nationale, il faut oublier son pays* si l'on veut goûter et juger les auteurs étrangers, anciens ou modernes. Le Français sur cet article est plus citoyen qu'aucun autre peuple; invinciblement attaché à ses préjugés, à ses usages, tout ce qui s'en écarte est ridicule à ses yeux; *il croit qu'on n'a jamais su penser et vivre ailleurs qu'en France* [2].

Précédemment, on a pu constater que Geoffroy, à l'*Année littéraire*, pratiquait déjà d'une manière intelligente la critique des étrangers. Quelques-uns de ses jugements sur les Italiens et les Espagnols non seulement montraient un esprit ouvert et sympathique à des *beautés locales*, mais encore contenaient une doctrine. Il se plaignait, dès ce moment, que les traducteurs lui gâtassent Cervantès ou Richardson; et il voulait voir les Anglais, les Espagnols, les Italiens, *dans le costume de leur pays*. Il aboutissait à cette formule (et c'était en 1783) : « Notre goût et nos mœurs sont-ils donc la règle du beau? »

Sans parler ici des nombreux passages où, à propos des drames du XVIIIe siècle, il reprend les mêmes jugements, je m'arrêterai à ses comptes rendus des représentations données aux *Variétés étrangères* [3]. Lorsqu'on annonce l'ouverture de ce nouveau théâtre, il écrit : « Ainsi, nous aurons à Paris un dépôt de drames et de comédies étrangères comme nous avons un dépôt d'eaux minérales... *Mais ce seront des drames et des comédies falsifiés* [4]. » Et voilà ce qui le blesse. Ne le croyez pas amateur de ces *adaptations* qui, quoi qu'on en dise, sont encore nécessaires à notre époque.

Ce qu'il y a de curieux et de piquant dans ces drames, c'est leur costume étranger; et c'est là précisément ce qu'on retranche. On veut qu'ils soient vêtus comme des Parisiens; ce qui leur donne un air gauche et

1. *Débats*, 17 flor. x. — 7 mai 1802 (III, 147-148).
2. *Id.*, 13 oct. 1803.
3. Les *Variétés étrangères*, établies salle Molière, furent fermées par suite du décret impérial de 1808. — On peut regretter que cette tentative intelligente, et bien accueillie par le *feuilleton*, ait été sitôt arrêtée.
4. *Débats*, 11 fév. 1807.

embarrassé. *Notre délicatesse sur ce point n'est pas raisonnable, et ce n'était pas la peine d'établir un théâtre des Variétés étrangères pour n'y voir que des ouvrages arrangés à la mode de Paris* [1].

Quand il étudie le *procédé d'adaptation* du *Marchand de Londres* (transformé par Saurin et par Pieyre) il dit avec une ironie toute contemporaine :

Les auteurs furent obligés d'employer tous les *ingrédients de la pharmacie française* pour *édulcorer* cette plante britannique si amère et si sauvage [2].

Et, par une analyse détaillée, il montre ce qu'est devenue la tragédie anglaise après avoir *passé par l'alambic des chimistes français.*

Prenons garde d'aller trop loin. On nous opposerait plusieurs passages où Geoffroy emploie à l'égard de Shakspeare ou des Allemands des expressions fortes et dédaigneuses. Il préfère, évidemment, la régularité française à la grandeur sauvage ou à la minutieuse platitude des Allemands. Mais, précisément, son mérite (il le faut bien entendre et bien préciser) est de s'être refusé aux fausses adaptations d'originaux qui ne s'y prêtaient pas, et d'avoir préféré les ouvrages étrangers, tels qu'ils sont. *par curiosité sinon par goût*, aux imitations des écrivains français. Sans anticiper sur l'étude que nous devons consacrer à Ducis et à la façon dont Geoffroy l'a jugé, il nous faut citer un passage qui contient toute la doctrine du *feuilleton* relativement au théâtre de Shakspeare :

Ces tentatives pour civiliser un barbare, dit-il, n'ont abouti qu'à rendre insipide et froid l'ardent et fougueux Shakspeare. Ces drames gigantesques, qui étonnent par l'extravagance des conceptions les plus monstrueuses, ces masses gothiques qui épouvantent l'œil et l'imagination par leur audace, *sont des monuments curieux qui rendent témoignage de l'état des arts dans le siècle où on les a élevés. Mais entre les mains qui ont prétendu les réformer, ce ne sont plus que des avortons mesquins : on a beaucoup retranché de leurs dimensions colossales sans pouvoir leur donner l'élégance et les nobles proportions d'une juste stature ; ils ont perdu les élans vigoureux de la liberté sauvage, sans acquérir les grâces de la régularité et de la décence* [3].

J'insisterais bien davantage sur cette théorie qui me paraît être d'un véritable *esprit critique*, tant j'y trouve la question bien *posée*, si Ducis ne devait nous donner occasion d'y revenir [4].

1. *Débats*, 11 fév. 1807.
2. *Id.*, 20 juil. 1807.
3. *Id.*, 21 mai 1811.
4. On voit dès maintenant s'il faut admettre, avec Sainte-Beuve (*Lundis*,

D'ailleurs — même au point de vue absolu, — Geoffroy pense que notre théâtre peut gagner quelque chose à celui des Allemands. Il mêle la critique et l'éloge :

Ce sont, dit-il, des auteurs gravement minutieux, admirables pour donner de l'importance à des niaiseries et de la profondeur à des riens. Voyez leurs tableaux de la nature physique, ils ne vous font pas grâce d'une feuille, d'un brin d'herbe; leurs descriptions sont des procès-verbaux : ils ne sont pas moins fastidieux et moins prolixes dans leurs peintures morales; ils vont furetant les plus petits replis du cœur, attaquant les moindres fibres; ils se noient dans un déluge de circonstances puériles; *mais en décrivant tout, ils rencontrent quelquefois ce qui mérite d'être décrit; du sein de ce verbiage et de ce fatras sentimental, on voit sortir des traits précieux d'une véritable sensibilité* [1].

Geoffroy indique ici, semble-t-il, quel pouvait être le profit à tirer du théâtre allemand : la précision des détails et la véritable sensibilité. Mais ce n'est pas précisément ce que les romantiques en ont tiré.

Rappellerai-je enfin que Geoffroy, retrouvant sur son chemin Lessing, dont il a déjà vanté la *Dramaturgie* dans l'*Année littéraire*, s'appuie sur une de ses opinions pour réfuter les observations de Voltaire relativement au soufflet du *Cid*?

Lessing, dit-il, auteur de la *Dramaturgie hambourgeoise*, et *l'un des plus grands poètes dramatiques de l'Allemagne*, regarde le soufflet comme une action tragique... Telle est la doctrine du *profond* littérateur allemand; elle me paraît mieux fondée que celle de l'élégant auteur français [2].

III

Cet élargissement du goût, ce sens du relatif, nous le voyons surtout apparaître dans les feuilletons consacrés à l'*explication* du répertoire.

Les spectateurs du Consulat et de l'Empire, nous l'avons dit, ont besoin qu'on leur explique tout.

Geoffroy les prie d'abord de ne pas s'attribuer le *bon goût*, parce qu'ils sont choqués de ce qui plaisait avant la Révolution.

VI, 456), que personne, parmi les contemporains de Ducis, ne lui reprocha d'avoir mutilé Shakespeare : Grimm et Geoffroy sont la preuve du contraire. Cf. 3e partie, liv. I, chap. IV.

1. *Débats*, 17 pluv. x. — 6 fév. 1802.

2. *Id.*, 13 janv. 1807.

Il faut seulement en conclure, leur dit-il, que nous avons un caractère, un goût, un esprit, une manière de voir et de sentir qui ne ressemble en rien à celle du siècle de Louis XIV [1].

Et il leur demande d'*avoir égard au temps où la pièce a été faite* [2]. Pour lui,

il trouve toujours fort bon qu'un auteur soit de son pays et de son siècle. *Je m'établis*, nous dit-il, *son compatriote et son contemporain*, et jamais il ne me paraît plus piquant que lorsqu'il choque nos coutumes et nos idées actuelles... J'étudie le siècle de Louis XIV dans ses poètes dramatiques; *les comédies de ce temps-là sont pour moi des histoires;* et les auteurs qui méritent peu d'attention comme écrivains me semblent toujours curieux comme monuments [3].

Nous verrons, en étudiant ses jugements sur la comédie du XVII[e] siècle et du XVIII[e] siècle, comment Geoffroy a pratiqué cette méthode.

Mais il ne rétablit pas seulement ce que la Révolution a pu *ôter* à l'intelligence du *répertoire*, il constate aussi *ce qu'elle doit avoir ajouté* au sens moral ou social de certaines pièces. On en trouvera de curieux et remarquables exemples à propos des tragédies de Corneille et de Voltaire.

Tout cela le conduit à accepter, avec une franchise qui déroute nos partis pris et nos jugements tout faits sur l'ancienne critique, les *reproches* adressés aux classiques. Personne n'a plus vivement fait ressortir, en l'expliquant par l'état de la société, la fausse galanterie de Corneille; et personne, pas même Taine, n'a plus nettement mis en lumière les mœurs *françaises* et *chevaleresques* de Racine. Mais Geoffroy se montre précisément supérieur à Voltaire, à La Harpe, et aux soi-disant *critiques* de l'école romantique, en cherchant *à accorder, par des raisons relatives*, son respect pour les anciens avec son admiration pour les classiques.

Car s'il aime l'antiquité, il défend de la copier servilement :

Il est aisé, dit-il, de coiffer à la grecque une tête française; il est extrêmement difficile d'habiller à la française une tragédie grecque : *il faut savoir choisir les grands traits de la nature qui sont de tous les temps, dans la foule des détails qui pouvaient plaire il y a deux mille ans à Athènes et qui seraient ridicules à Paris* [4].

Il dit encore :

Je connais le théâtre d'Athènes à peu près aussi bien qu'on peut le

1. *Débats*, 10 therm. XI. — 30 juil. 1803.
2. *Id.*, 3 août 1813.
3. *Id.*, 18 mess. X. — 28 juin 1802 (II, 257).
4. *Id.*, 17 brum. X. — 8 nov. 1801 (III, 243).

connaître aujourd'hui; et ce théâtre même me paraît plus près de la perfection que le théâtre français, par la raison qu'il est bien plus près de la nature et de la vérité. ***Et cependant je crois qu'il est de notre intérêt de ne point dénaturer notre scène; il ne faut pas même chercher à la perfectionner aux dépens de nos mœurs : restons Français*** [1].

Il n'a pas non plus de préjugés d'école sur le *bon goût* du XVII[e] siècle, car il insiste souvent sur l'engouement de la cour pour de misérables farces, et cherche à l'expliquer en *renversant* pour ainsi dire son procédé critique, c'est-à-dire en accordant au siècle de Louis XIV des circonstances atténuantes, tirées des mœurs.

Le génie a précédé le goût, dit-il... On remarque dans le siècle de Louis XIV autant de mauvais goût que dans le nôtre; la différence est qu'il n'a pas prévalu [2].

Les grands, dans tous les temps, ont aimé les bouffons : les *farces* les délassent d'une ennuyeuse représentation. Le peuple, au contraire, qui rit souvent chez lui, veut au théâtre de la morale et de grands sentiments... Ces farces furent composées pour les fêtes les plus magnifiques. Mlle de La Vallière, Mme de Montespan y riaient de bon cœur; elles donnent maintenant des nausées à la femme d'un commis qui fait le bel esprit. Les gens de la cour allaient à la comédie oublier qu'ils étaient grands; aujourd'hui le peuple y va pour oublier qu'il est peuple [3].

Mais il n'applique pas seulement aux anciens, aux étrangers, ou au répertoire classique cet esprit de comparaison, et, pour répéter encore une fois l'expression la plus juste, ce *sens du relatif* que nous venons de ramener à ses principes. Les contemporains eux aussi trouvent en lui un juge équitable et *intelligent*. Certes, Geoffroy met au-dessus de tout la tragédie de Racine et la comédie de Molière : sur ce point on l'accuse de dogmatisme. Attention, cependant. Que donne-t-on sur la scène du Théâtre-Français? Des *tragédies*, s'il vous plaît; des tragédies en cinq actes en vers, un *Thésée*, un *Hector*, et, dans le genre chevaleresque de Voltaire et de De Belloy, *les Templiers*, *la Mort de Henri IV*. Eh bien, ce dont il faut féliciter Geoffroy, c'est de ne pas avoir été dupe des titres et des *étiquettes*. Le « professeur du feuilleton » sape d'une main impitoyable ces façades pseudo-classiques, et s'indigne que le mauvais goût du public mette en balance Racine et Luce de Lancival, Voltaire et Raynouard. Sur ce point, sa critique est impeccable, clairvoyante au suprême

1. *Débats*, 20 déc. 1803.
2. *Id.*, 23 vent. IX. — 14 mars 1803 (II, 4).
3. *Id.*, 24 therm. X. — 2 août 1802.

degré. Il a jugé, le premier jour, comme nous les jugeons aujourd'hui, les maladroits écoliers des maîtres; et nul, plus que lui, n'a contribué à discréditer ce *classicisme* de carton peint. Que dis-je? il constate (avec douleur, il est vrai) que la tragédie est un genre épuisé, et il prévoit le prochain avènement du drame romantique. On en trouvera la preuve au chapitre du *mélodrame* [1].

IV

Enfin, sa critique n'est pas moins *relative* aux lieux où il l'exerce. On sait que le feuilleton ne néglige aucune des manifestations de l'art dramatique. Depuis le *Théâtre français* jusqu'aux *Variétés*, depuis *Louvois* jusqu'au *Cirque olympique*, depuis l'*Opéra* jusqu'aux *Danseurs de corde*, Geoffroy s'intéresse à tout [2]. Mais il sait toujours calculer son admiration ou ses critiques d'après l'importance de son sujet. Ses ennemis n'y ont rien compris. « Il déprécie les tragédies de Voltaire et loue des mélodrames », s'écrient les pamphlétaires. Et Geoffroy répond que les tragédies de Voltaire se jouent sur la première scène du monde, se donnent comme des chefs-d'œuvre de morale et de poésie, tandis que le mélodrame ne vise qu'à intéresser la foule : or, dans son genre, un mélodrame qui atteint son but est meilleur qu'une tragédie ambitieuse où les lois essentielles de la morale et de la poésie sont corrompues [3].

On peut résumer cette qualité de sa critique en citant ce passage d'un feuilleton sur *Guillaume le Conquérant*, d'Alex. Duval :

> Ce *mélodrame* très irrégulier dans sa structure est cependant conforme à la première et à la plus importante de toutes les règles : *il a rempli son objet... Jugeons cette production dans le même esprit qui animait l'auteur en la mettant au jour* [4].

Un des biographes de Geoffroy, et qui semble l'avoir connu, confirme l'impression que la lecture de ses articles nous donne très nettement aujourd'hui. « En arrivant au *Journal des Débats*, Geoffroy, dit-il, se fit un plan de conduite dont il ne s'écarta

1. Cf. 3e partie, liv. II, chap. II.
2. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir seulement quelques *mois* du *Journal des Débats*, entre 1800 et 1814.
3. Cf. chapitres sur Voltaire et sur le mélodrame.
4. *Débats*. 6 fév. 1804.

jamais... Ses jugements étaient constamment *relatifs*, c'est-à-dire qu'ils reposaient sur l'importance des sujets dans l'ordre de la littérature et du théâtre. C'est faute d'avoir compris ce système que les antagonistes de Geoffroy l'ont si souvent accusé de louer le mélodrame aux dépens de la tragédie, le théâtre des Variétés aux dépens du Théâtre-Français, et les petits auteurs et acteurs aux dépens des grands [1]. »

Gosse est du même avis; et après avoir cité un passage où Geoffroy se justifie de *sa faiblesse* pour l'Opéra-Comique, il ajoute : « C'est pour n'avoir pas assez remarqué la différence que le rédacteur des feuilletons n'a cessé d'établir entre les acteurs et les théâtres, qu'on est quelquefois surpris de son indulgence pour les petits spectacles et de sa sévérité pour les scènes d'un ordre supérieur [2]. »

La même méthode est appliquée aux auteurs et aux acteurs. D'autant plus sévère pour eux qu'il en attend davantage, Geoffroy ne va jamais ni flatter un homme arrivé, ni accabler un talent modeste et laborieux. Et parfois on peut mesurer son estime à la dure franchise de sa critique : Picard et Talma en sont de remarquables exemples.

V

Ce serait sortir du domaine de cette étude que d'entreprendre la discussion des opinions musicales de Geoffroy, quelque forte que me paraisse la tentation. Le seul point qui se rattache aux *idées critiques* de Geoffroy est celui-ci : en musique, comme en littérature, en politique, en morale, le *feuilleton* ne se renferme jamais dans l'actualité proprement dite; la question se généralise et s'élève. — L'*idée maîtresse* est ici la *relativité de l'art musical.* On peut en juger par quelques réflexions :

La musique est *une*, dit Geoffroy, il est vrai; mais elle a comme la poésie des beautés arbitraires et locales... C'est un art à la mode, et qui passe avec elle; c'est le plus frivole de tous les arts [3].

Et l'audition d'un ouvrage de Paesiello (*Il Cazolaro*) lui inspire cette observation :

... En écoutant ce dernier air, jadis délicieux, je me disais : lorsque ce chant *si ridicule* faisait pâmer la cour et la ville, il y avait de l'esprit,

1. Passeron, *Notice sur la vie et les écrits de Geoffroy*, Lyon, 1825, in-12.
2. *Notice* publiée en tête de la 2e édition du *Cours*, par E. Gosse, 1825.
3. *Débats*, 7 mess. x. — 27 juin 1802.

du goût, de la délicatesse, de la sensibilité en France, autant et peut-être plus qu'aujourd'hui : pourquoi ce qui nous paraît si fade enchantait-il nos ancêtres, qui nous valaient bien? Les progrès de la musique ne suivent donc pas les progrès de l'esprit et du goût [1]?

Et, dans un autre feuilleton, Geoffroy se pose cette question : « La musique est-elle un art? » Il conclut qu'elle est esclave de la mode [2]. Je n'entre pas dans la discussion.

Autre idée générale, ou théorique : « Le chant n'est qu'une langue créée par la musique pour faire parler la passion [3]. » C'est-à-dire l'*expression musicale* existe en elle-même, indépendamment des paroles sur lesquelles écrit le musicien.

C'est dommage, dit Geoffroy, que dans l'union de la poésie et de la musique, le poète et le musicien ne connaissent chacun que leur partie. Pour que les deux arts puissent former un accord parfait, il faudrait que l'auteur de la musique fût aussi l'auteur des paroles : la combinaison de l'effet théâtral et de l'effet musical est encore un problème [4].

La valeur de ces remarques ne peut échapper à personne. — Ailleurs, il voudrait que Cimarosa eût exprimé par la musique « le *caractère* de chaque personnage, et tous les mouvements qui se passent dans son âme [5] ». — Parfois, il va jusqu'à une analyse détaillée de sa théorie. Il dira de Grétry (à propos de *Zémire et Azor*) :

Il embellit les situations; ses notes deviennent des bons mots et des traits plaisants. — Qu'on dise d'un homme dont la jalousie vient d'éclater aux yeux de tout le monde, *il est jaloux*, ce mot ne signifie rien; écoutez l'effet qu'il produit quand toute la compagnie le répète en chœur; voyez quelle confusion résulte pour ce pauvre jaloux de ce concert de plaisanteries : il n'y a que la musique qui puisse offrir de pareils tableaux. La manière dont le vieillard imite les *hélas* du jaloux, est du comique créé par la musique; il en est de même de l'agrément particulier qui résulte de la répétition de ces phrases : *Messieurs, sans trop être indiscret*, etc. *Prenez pitié de sa douleur*, etc. La mélodie l'emporte alors sur la poésie; elle donne l'âme et la vie à ce qui sans elle aurait à peine du sens : voilà la perfection de la musique théâtrale. Mais lorsque a musique n'a que le privilège de rendre long et fastidieux ce qui dans la simple déclamation serait vif et intéressant, comme il arrive si souvent au grand opéra, il faut convenir que c'est un triste privilège que celui d'ennuyer : il vaut mieux laisser la musique toute seule, que de

1. *Débats*, 19 frim. x. — 8 déc. 1801.
2. *Id.*, 18 août 1804.
3. *Id.*, 16 flor. x. — 6 mai 1802.
4. *Id.*, *ibid.*
5. *Id.*, 13 nov. 1804.

l'unir à la scène par un mariage forcé, dont l'unique fruit est de rendre la scène insipide [1].

Il arrive à cette *formule*, que lui inspire *Œdipe à Colone* :

Les beaux airs et le chant sont dans un opéra ce que sont dans une tragédie l'expression des sentiments et l'éloquence du style [2].

Ces idées sur l'*expression musicale* une fois posées, on comprend les critiques de Geoffroy contre le *récitatif* à la manière de Gluck.

Ce grand compositeur, dit-il,... a été trop souvent égaré par un faux système de mélopée et de déclamation musicale *qui dénature le véritable idiome de son art*... Les opéras ne sont et ne peuvent être que des canevas qui fournissent à la musique des situations qu'elle puisse exprimer dans sa langue ; et cette langue est essentiellement différente de la déclamation [3].

Et ailleurs :

Ou parlez, ou chantez, il n'y a pas de milieu ; mais ne me donnez pas pour de la musique un débit corrompu par la servitude de la note [4].

On pourrait citer un grand nombre d'observations de ce genre, discutables, je le sais, et sur lesquels nos musiciens seront toujours divisés, — mais *critiques* au meilleur sens du mot. Il me paraît donc injuste de traiter avec un sourire dédaigneux la critique musicale de Geoffroy [5]. Intéressants pour l'histoire de la musique en France, ces feuilletons procèdent de théories encore admissibles, et méritent d'être relus.

En tout cas — théories à part, — nous y avons constaté que Geoffroy ne juge pas les ouvrages de ce genre à tort et à travers, et avec la légèreté qu'on lui suppose, mais au nom de principes certains et d'idées générales. C'est ici tout ce que nous voulons en retenir.

1. *Débats*, 17 vend. IX. — 9 oct. 1800.
2. *Id.*, 2 juil. 1811.
3. *Id.*, 12 mess. X. — 2 juil. 1802.
4. *Id.*, 1er nov. 1804.
5. Cf. *Centenaire du Journal des Débats*, art. de M. E. Reyer sur la *Critique musicale*. — M. E. Reyer, qui est un critique de talent, *quoique* musicien, n'a certainement pas lu les feuilletons de Geoffroy, j'entends dans la collection du journal, et à leur date.

CHAPITRE III

LES RÈGLES ET LA MORALE DU THÉATRE

Geoffroy et les règles. Il les comprend comme Racine et Molière : sens négatif. — Son dogmatisme consiste à protéger la nature propre de chaque genre. — Il proscrit l'intérêt, le romanesque, la sensiblerie, le merveilleux. — L'action et les caractères. — Il est moraliste. — La morale du théâtre : tragédie et comédie. — Ce qui manque à Geoffroy.

I

Si la critique dramatique est propre, plus que tout autre genre de critique, à développer, chez celui qui l'exerce avec intelligence et curiosité, le *sens du relatif*, — il n'en est pas non plus qui doive être préservée davantage, par sa nature même, du scepticisme ou du dilettantisme. Le théâtre, en effet, a des conditions d'existence et des conventions nécessaires. Le devoir du critique est de juger dans quelle mesure ces conventions fondamentales ont été respectées ou détruites par l'originalité ou la faiblesse des poètes. Il sent, d'instinct, à chaque tentative, s'il y a seulement élargissement du cadre et légitime satisfaction donnée à des besoins nouveaux, — ou bien si, sous une étiquette trompeuse, quelque genre bâtard n'a pas usurpé la place.

Geoffroy n'eut pas à pratiquer dans toute son étendue cette partie de la critique dramatique. Sous l'Empire, le respect de la *forme* est tel, et le prétendu *classicisme* est si bien attaché à l'imitation du *cadre*, que le rôle du *feuilleton* se trouve étrangement borné. Autant les circonstances étaient favorables pour amener Geoffroy à *expliquer* le répertoire, et à tirer ses raisons des *rapports entre la littérature et les mœurs*, — autant le peu d'originalité des tentatives dramatiques resserre alors jusqu'à l'annihiler l'influence directrice de sa critique.

Il convient de bien établir ce *fait* pour deux raisons : en premier lieu pour sauver Geoffroy du plus grave reproche qu'on soit en droit de lui adresser : son peu d'action sur les auteurs et sur le renouvellement des genres dramatiques. On verra qu'il exerça cette influence dans la mesure où il le put. En second lieu, il faut partir de là pour expliquer que ce champion de Racine et de Molière n'ait pas, à proprement parler, de *théories dramatiques*, ou du moins qu'il les ait réduites à quelques principes fort généraux et fort larges.

C'est en examinant ces *théories dramatiques*, que nous préciserons par cela même quelle pût être l'action de Geoffroy sur les tendances du théâtre contemporain.

Sur les règles proprement dites, Geoffroy adopte l'opinion de Molière et de Racine (*Critique de l'École des Femmes*, Préface de *Bérénice*). Voltaire a-t-il *démontré* que Corneille, dans *Horace*, avait violé l'unité d'action, Geoffroy le réfute vigoureusement et conclut ainsi :

Les règles sont donc bien fausses puisqu'en les violant presque toutes, on produit des chefs-d'œuvre immortels? Non, les règles ne sont pas fausses; elles sont fondées sur la nature; ce sont les critiques qui sont vains et trompeurs, puisqu'ils raisonnent d'après des passions et des préjugés [1].

S'agit-il de *Pompée*? Geoffroy écrit encore :

Quoi qu'en disent Voltaire et son écho La Harpe, dans cette tragédie fort irrégulière en apparence, les grandes règles, les règles essentielles de l'art sont beaucoup mieux observées que dans tous les prétendus chefs-d'œuvre si réguliers de ces deux commentateurs [2].

Mais il va plus loin et se brouille avec Aristote :

Les beautés de la pièce (*Cinna*) sont au-dessus des règles d'Aristote, comme elles sont au-dessus de la nature vulgaire : Aristote ne connaissait pas lui-même cette espèce de tragique... Il était digne du commentateur de Corneille de négliger les broutilles de l'art, et de puiser ses observations dans une source plus noble [3].

Les *Sentiments sur le Cid* lui inspirent des réflexions analogues, et qu'il appliquait sans doute encore à Voltaire et à La Harpe :

L'exemple de l'Académie, dit-il, nous prouve combien l'esprit peut s'égarer en jugeant les effets du théâtre par les principes généraux et abstraits [4].

1. *Débats*, 17 vend. XIII. — 9 oct. 1804 (I, 28).
2. *Id.*, 2 janv. 1806.
3. *Id.*, 11 prair. XI. — 31 mai 1803 (I, 51).
4. 7 germ. XII. — 29 mars 1804.

Les règles lui paraissent donc avoir plutôt une valeur négative.

Elles avaient pour objet de prévenir le pernicieux abus des catastrophes violentes et des situations romanesques... Elles enfermaient le poète dans un cercle étroit dont il ne pouvait sortir pour se jeter dans les atrocités et les aventures merveilleuses[1]...

Mais repousse-t-il la tragédie historique, vers laquelle s'accentuait le mouvement de notre théâtre, — j'entends la tragédie historique *moderne*, sinon contemporaine? — Loin de là. A propos du *Cid*, il insiste sur « le parti que les poètes peuvent tirer de la chevalerie[2] ». Plus tard, en 1812, dans un long feuilleton sur De Belloy, il engage les auteurs « à chercher des sujets nationaux »[3]; et l'on peut voir dans le *Cours*[4] combien il a loué *Gaston et Bayard*. — Bien plus, il demande que l'on abandonne, « si l'on veut que l'art tragique se relève, les folies et les fureurs de l'amour, moyen usé, qui n'a plus d'analogie avec notre esprit et nos mœurs[5]... » — D'autre part, il a bien vu, en critique avisé, quel était, pour l'art, le danger des sujets historiques : c'est que le poète est *trop sûr d'intéresser*. « Dans les autres pièces, c'est le poète qui fait valoir le personnage, ici c'est le personnage qui fait valoir le poète[6]. » Un mauvais ouvrage se recommande souvent par le nom d'un héros sympathique. « Alors le goût des spectateurs se trouve en opposition avec leur patriotisme : flottant entre le désir d'honorer un grand homme et la honte d'applaudir une misérable production, ils sortent mécontents de l'auteur et d'eux-mêmes[7]. »

Si donc Geoffroy a condamné *Montmorency*, *la Mort d'Henri IV*, *les Templiers*, ce n'est pas qu'il veuille ramener le théâtre à l'imitation des anciens; — il s'est montré tout aussi dur, sinon davantage, pour *Thésée*, ou pour *Hector*. C'est, dit-il, qu'il y a un danger « de produire des héros trop récents, et surtout *de prendre parti dans des querelles que l'histoire n'a pas décidées*[8] ».

Pour la comédie, quelles sont les *règles* auxquelles Geoffroy veut rappeler ses contemporains? — La comédie *doit peindre les mœurs*. Voilà le refrain perpétuel du *feuilleton*. Mais combien

1. *Débats*, 30 mess. IX. — 19 juil. 1801.
2. *Id.*, 24 therm. X. — 12 août 1802 (I, 7).
3. *Id.*, 8 fév. 1812.
4. *Cours*, t. III, p. 286-299.
5. *Débats*, 6 mai 1804.
6. *Id.*, 1er prair. VIII. — 21 mai 1800.
7. *Id.*, 5 therm. VIII. — 25 juil. 1800.
8. *Id.*, 19 juin 1806.

déjà, pour son temps, Geoffroy n'a-t-il pas élargi cette *peinture des mœurs*; nous verrons qu'il a scandalisé ses confrères en rangeant Dancourt, Dufresny et Marivaux au rang des auteurs classiques [1]. Parmi ses contemporains, il estime en Picard, en Étienne, en Andrieux, — et chez quelques auteurs obscurs, — la peinture des *mœurs nouvelles*. Que dis-je? il les pousse à se montrer plus hardis, — il leur signale, aussi bien dans ses articles sur Molière et ses successeurs, que dans ceux où il les apprécie eux-mêmes, quels seraient les traits à reprendre et à transformer. Qu'on en juge par ce passage :

Les changements survenus dans le système social ont isolé et peut-être affranchi les individus. Il n'y a plus de ton dominant; le despotisme de l'usage est affaibli; chacun est plus à soi. Est-ce un bien? est-ce un mal? Ce ne serait pas ici le lieu de traiter la question; mais cette liberté doit à la longue varier les physionomies et fournir à Thalie des sujets. Que les poètes comiques attendent : les originaux se forment; et bientôt, pour les peindre, il ne manquera rien que le génie [2].

Il ne faut pas croire d'ailleurs que Geoffroy proscrive tout ce qui n'est pas *tragédie* ou *comédie* au sens classique du mot. Le *drame* lui déplaît, parce que, d'ordinaire, il est fondé sur le *romanesque* et la sensiblerie.

Il faut en effet, selon lui,...

distinguer le drame romanesque de celui qui nous offre un tableau fidèle des mœurs et de la vie commune. Il ne faudrait pas exclure rigoureusement de la scène toute action qui ne peint pas les ridicules, et ne se propose pas d'exciter le rire; mais il faut en bannir impitoyablement les aventures incroyables et romanesques qui ne représentent que des chimères. Le roman est le plus dangereux ennemi de l'art dramatique [3].

Et ailleurs :

Le drame est permis, mais à la condition de s'éloigner du roman; il doit peindre les vertus comme la comédie les ridicules [4].

Mais on veut de l'*intérêt* à tout prix; et rien n'est plus dangereux, rien ne corrompt l'art dramatique comme l'*intérêt*, « lequel est en littérature ce que l'argent est en morale : il excuse et couvre tous les vices [5] ».

Qu'on y prenne garde. Geoffroy se montre ici très clairvoyant.

1. *Débats*, 2 therm. VIII. — 21 juil. 1800.
2. *Id.*, 6 frim. XI. — 28 nov. 1802 (II, 378).
3. *Id.*, 19 déc. 1805.
4. *Id.*, 20 nov. 1810.
5. *Id.*, 15 vend. XIII. — 7 oct. 1805 (III, 196).

Il prévoit, en constatant le succès de pièces où déjà l'*intérêt* s'achète aux dépens de toute vraisemblance et de toute morale, il prévoit, dis-je, le prochain avènement et le triomphe durable de cette école, dont Scribe dans la comédie, Dumas père dans le drame, ont été les chefs, et qui couvrait la nullité de l'observation et la puérilité de la morale sous le seul *intérêt*. Banalité insipide des personnages, convention maladroite des mœurs et du langage, — le public ne voit ni ne sent rien : il attend avec anxiété la fin d'une anecdote, — comme la portière le dénouement de son feuilleton. Il n'est, semble-t-il, pas d'absurdité ou d'horreur qu'un poète habile ne puisse nous faire admettre aisément : question de tact, ou de *main*. Le public exige qu'avant tout une pièce soit *bien faite*; il vient au théâtre pour s'amuser d'une intrigue fortement nouée et prestement dénouée, et il n'y vient que pour cela. Tout le reste, vérité ou originalité, profondeur ou sens du ridicule, tout le reste n'est qu'accessoire; avec du *métier* on s'en passe, et sans *métier* rien ne vaut. Et ce préjugé est si bien enraciné qu'il est devenu le code ou l'évangile du *grand public*, et que des critiques ont consacré leur talent et leur verve à le commenter ou à le prêcher. Aussi n'est-il pas une tentative nouvelle, peinture de mœurs, étude de caractère, dont on n'écrive tout d'abord : « C'est une pièce mal faite! les situations capitales ne sont pas *préparées*! le dénouement est trop brusque! » Mais de savoir si les passions ou si les ridicules y sont fortement saisis et représentés, — si quelque type nouveau vient d'être créé, — si nous trouvons là une vision plus nette de notre société ou de notre âme actuelle, — c'est chose dont ni la salle ni les critiques ne paraissent s'inquiéter.

Il y a là une fausse conception de la nature essentielle du drame, une théorie qui frappe de stérilité toute tentative originale. Les plus grands poètes dramatiques, ne l'oublions pas, n'ont pas su *faire une pièce* au sens contemporain du mot. Ils ont pu, comme Racine, enchaîner si étroitement les progrès ou les phases d'une passion, que nous ayions l'illusion du réel par la vraisemblance : mais là, dans *Andromaque* ou dans *Bajazet*, ce qui nous attache, c'est la ressemblance avec la vie, et non la surprise de voir sortir les uns des autres des incidents que la réalité ne rapproche jamais. Encore Racine considère-t-il le mérite de l'intrigue comme si mince, qu'il l'emprunte toute faite aux anciens, et se contente d'en parfaire la vraisemblance, pour

la rendre plus générale, plus humaine, plus *banale* qu'elle n'était. Mais où est le métier dans Molière? Une seule de ses pièces, *Tartufe*, comme le fait souvent observer Geoffroy, réunit à l'étude des ridicules et des mœurs, l'*intérêt* de l'action. *L'Avare*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes*, *Don Juan*,... pièces mal faites! Il n'est si petit gâcheur de vaudevilles qui ne soit plus habile à embrouiller et à *rouler en feston* quelque attachante intrigue. *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, sont pleins de maladresses. Et, pour ne pas nommer Shakspeare, dont l'inexpérience scénique n'a d'égale que le génie dramatique, qui donc fut le plus habile à *faire une pièce* d'Anicet Bourgeois ou d'Émile Augier?

Ç'a été le génie de Scribe, d'être assez attachant pour donner le change sur son insuffisance psychologique; mais le succès, légitime en soi, de ce virtuose, a fait dévier pendant longtemps notre théâtre de sa voie traditionnelle, et l'on peut dire qu'il fausse encore aujourd'hui notre sens du théâtre.

Oui, Geoffroy a raison de protester contre le romanesque et contre l'*intérêt*. L'*intérêt* livre le théâtre aux *faiseurs*; il en écarte les *philosophes*, souvent maladroits ouvriers, mais créateurs d'âmes et capables de synthétiser en quelques traits lumineux et immortels la physionomie complexe d'une société. — En cherchant toujours la vérité, la vraisemblance, le bon sens, le profit moral, l'analyse des passions ou la satire de ridicules, Geoffroy protège peut-être plus efficacement le caractère essentiel de l'art dramatique, que s'il excellait à démonter minutieusement l'*horlogerie* d'une pièce de théâtre.

II

Mais est-ce à dire que Geoffroy n'accorde aucune importance au plan, et qu'il considère comme inutiles la logique et la force de l'action? Il admire au contraire « les plans de Corneille si fortement conçus, si habilement conduits » (en quoi il devrait faire quelques réserves); et il reproche à La Harpe de les avoir jugés

> à peine dignes de deux ou trois pages d'observations, tandis que ces misérables romans de Voltaire, si pauvres d'invention, si dénués de sens, si faux et si vides, sont développés avec complaisance dans d'éternelles analyses [1].

1. *Débats*, 19 déc. 1803.

En lisant les feuilletons de Geoffroy sur Corneille, Racine et Voltaire, on sentira qu'il s'attache toujours, et avant tout, à la *vraisemblance*, aux *convenances dramatiques*, aux *bienséances théâtrales*. Son plaisir et son triomphe est de constater que chez les deux premiers le pathétique sort naturellement des choses, sans qu'il en coûte aucun sacrifice à notre raison; tandis que chez Voltaire on achète bien cher une belle situation : « Il faut supposer ceci... il faut supposer cela... » redira-t-il sans cesse dans ses analyses de *Zaïre* ou de *Tancrède*. De même, il exige que les personnages parlent toujours le langage de leur situation.

Quel est l'auteur, s'écrie-t-il, qui pourrait conduire une pièce jusqu'à la fin, s'il était condamné à faire dire à ses personnages ce qu'ils doivent dire?... Voltaire lui-même eût été forcé de renoncer au métier à de pareilles conditions [1].

Et il constate que « les auteurs s'attribuent le droit de rendre leurs personnages aussi bêtes qu'il est nécessaire à la marche de leur pièce ».

Il repousse aussi — et c'est encore un élément que le romantisme devait admettre — ces situations trop fortes qui, *pathétiques par elles-mêmes*, ne peuvent qu'être affaiblies par la poésie. Et il appuie cette critique sur la nature de l'émotion dramatique. Mettre sur la scène un malheureux qui va mourir...

... ne demande nul esprit, nul talent : *cette situation produit son effet par elle-même, indépendamment de l'art du poète*, et cela est tellement vrai que lorsqu'on s'avise de faire parler longuement les personnages, le dialogue est si au-dessous de leur situation que *l'intérêt excité par l'état où ils sont se refroidit toujours par ce qu'ils disent*... Ce pathétique qui agit seul et par lui-même sans le secours de la poésie est ce qu'il y a de plus destructif de l'imitation théâtrale; car, comme le dit Aristote, la poésie dramatique fait son imitation par le discours [2].

Le nom d'Aristote ne doit en rien compromettre cette observation; Geoffroy se base sur un fait, sur une expérience dont chacun de nous peut reconnaître la justesse. Les situations tendues et forcées du théâtre romantique ont *par elles-mêmes* une signification à laquelle la poésie n'ajoute rien, j'entends rien comme *valeur dramatique*; la poésie n'est là qu'une broderie lyrique à côté de la situation, — telle cette musique de scène (ce *mélodrame*) tantôt passionnée, tantôt plaintive, faite pour

1. *Débats*, 21 prair. VIII. — 10 juin 1800.
2. *Id.*, 18 déc. 1806.

agir sur nos sensations pendant que nos yeux contemplent la pantomime. Si Geoffroy avait eu à critiquer *Hernani* ou *les Burgraves*, nul doute qu'il n'ait séparé la *musique* du *livret*; il eût déclaré le livret enfantin et la musique sublime.

L'étude du plan, de l'*action*, l'occupe donc toujours, mais au seul point de vue de la vraisemblance et de la logique. Des fondements solides, voilà ce qu'il réclame avant tout :

Les auteurs négligent le fond et soignent les détails, parce que ce sont les détails qu'on applaudit. On ne loue pas les fondements d'une maison, mais sa décoration extérieure. D'ailleurs, pour bien construire une pièce, il faut avoir du talent et savoir son métier; pour la décorer, il ne faut que de l'esprit [1].

C'est ainsi qu'il discutera la « construction » de *Pinto*, et montrera que le troisième acte, le plus intéressant, est fait aux dépens des autres [2]. A propos des remaniements de *Thésée*, il dira :

L'auteur a mis au cinquième acte ce qui était au quatrième. Le cinquième acte est devenu moins mauvais; mais il n'y a plus rien au quatrième [3]...

Pour préserver encore l'art dramatique d'un autre élément qui lui est étranger, Geoffroy proscrit l'*allégorie* et le *merveilleux*.

En poésie, dit-il, toute *allégorie* est essentiellement froide; *elle l'est encore plus au théâtre qui exige des situations, des caractères, des images naturelles et vraies, et non pas des énigmes à deviner* [4].

Je ne suis point étonné de trouver du merveilleux dans la poésie épique; mais il me semble que *le poème dramatique ne devait admettre que des événements naturels*. Il faut n'offrir sur la scène que l'histoire de nos passions et de nos mœurs; *point d'art sans vraisemblance* [5].

Mais — et c'est ici que la discussion devient originale — Geoffroy n'entend parler, dans cette proscription, que du *merveilleux païen*. La *Bible*, ou le christianisme, où l'on puise non plus des *ornements égayés*, mais des idées sur la nature et la destinée de l'homme, peuvent fournir au poète dramatique des éléments en rapport avec les exigences du théâtre. Geoffroy accuse Boileau d'avoir traité *un peu légèrement* la question du merveilleux chrétien. Il réfute sa théorie trop étroite, et la réfute par des exemples.

1. *Débats*, 27 sept. 1805.
2. *Id.*, 8 germ. VIII. — 30 mars 1800.
3. *Id.*, 3 niv. IX. — 24 déc. 1800.
4. *Id.*, 21 vent. IX. — 11 mars 1801.
5. *Id.*, 17 mess. X. — 6 juil. 1802.

Le Tasse, Milton, Gessner, et plusieurs fameux poètes allemands, ont prouvé que la religion chrétienne était une source de sublime et de pathétique. Et pourquoi chercher des preuves chez les étrangers? Les chefs-d'œuvre de nos grands poètes, *Polyeucte*, *Athalie*, *Zaïre*, ne confirment-ils pas assez cette assertion?

Et surtout :

Le paganisme abonde en images gracieuses; mais les grands traits, les tableaux touchants, les scènes déchirantes, c'est dans le christianisme qu'il faut les chercher : il y a plus de vrai sublime dans *Esther* et dans *Athalie* que dans Homère [1].

Ici, Geoffroy se rapproche encore de Chateaubriand et de Mme de Staël. Mais, qu'on veuille bien le remarquer, il soutient cette théorie avant que Chateaubriand l'ait présentée dans son *Génie du Christianisme*. En rendant compte, dès 1801, d'*Atala*, il avait félicité l'auteur d'ouvrir aux poètes épiques une *nouvelle source de merveilleux* [2].

On peut croire, que s'il proscrit le *merveilleux*, Geoffroy ait voulu bannir du théâtre la *folie*, qui, depuis *Nina*, s'y était acclimatée. Déjà Grimm avait signalé et tourné en ridicule la *mode de faire des folies* [3]. Clément, dans son *Journal littéraire*, donne la plus spirituelle analyse d'*Oscar, fils d'Ossian* (par Arnault) [4], pièce qui suggère à Geoffroy cette réflexion :

Il faut qu'on désespère bien de notre sensibilité pour la mettre à de si terribles épreuves : il est temps enfin que les auteurs rentrent dans la nature, qu'on n'entende plus sur la scène que le langage des passions, et que les fous soient séquestrés du théâtre, comme ils le sont de la société [5].

Un autre élément dramatique dont on faisait déjà grand usage — la sympathie pour la femme coupable, — paraît aussi à Geoffroy absolument incompatible avec les bienséances théâtrales.

La femme coupable sur la scène, dit-il, est inconvenante et antithéâtrale [6].

Et, à propos de *Mélanide*, il écrit :

Les filles grecques en mal d'enfant ne parlent dans les comédies que pour invoquer la déesse des accouchements; elles ne se montrent

1. *Débats*, 9 therm. IX. — 29 juil. 1801 (IV, 143-144).
2. Cf. p. 89.
3. Grimm, *Corresp. litt.*, juin 1786.
4. Clément. *Journ. litt.*, an IV, — 1796, n° 2.
5. *Débats*, 16 vent. VIII. — 6 mars 1800.
6. *Id.*, 16 oct. 1803.

point sur la scène. Chez nous, les filles-mères occupent le théâtre et jouent le premier rôle. Ce sont des prodiges de sentiment, de délicatesse et de vertu; leur séducteur est aussi un personnage brillant dans la pièce, un jeune homme doué de qualités les plus aimables, et auquel, pour être parfait, il ne manque que d'être honnête homme [1].

L'abus signalé par Goffroy devait s'étaler de plus en plus sur la scène française; nous n'avons pas ici à nous demander pourquoi.

III

Geoffroy a fait aussi de très justes observations sur les *caractères*, — qu'il s'agisse du grand répertoire classique ou des nouveautés. On s'accorde à reconnaître que c'est là une des meilleures parties de sa critique, et ses études sur Alceste, Tartufe, — Rodogune, Hermione, Athalie, — etc., sont mises à contribution par tous les éditeurs de Molière, de Corneille et de Racine. — Là, je voudrais encore que l'on me montrât le *dogmatisme* de Geoffroy. Si quelque chose peut lui être reproché, c'est plutôt d'avoir trop séparé les personnages de l'*action dramatique* avec laquelle ils font corps, et de s'être montré bien plus *moraliste* et *psychologue* qu'homme de théâtre. Mais ce qu'il perd d'un côté il le regagne amplement; et le théâtre, au fond, n'y perd rien. Car la valeur de ces héros de tragédie ou de comédie, n'est-elle pas dans la vérité et la *vitalité* de leurs sentiments? et n'est-ce pas donner des leçons à tous les successeurs de Molière que de leur montrer pourquoi *vivent* les Célimène ou les Alceste? En étudiant les feuilletons relatifs au répertoire, nous aurons précisément à faire ressortir ces qualités d'analyse morale et même *sociale*. Et dans les comptes rendus de nouveautés, il nous sera aisé de constater la clairvoyance et la pénétration de ce sens critique, auquel les *mannequins* ne donnent point le change.

D'où lui vient cette vigueur et souvent cette finesse d'analyse, et de quel fonds tire-t-il ces portraits presque définitifs?

Il nous le dit lui-même. Toujours préoccupé, et de longue date, de chercher les rapports entre la littérature et les mœurs, il voit dans le personnage dramatique un être réel, incarnant et synthétisant certaines passions et certains ridicules d'un siècle ou de l'humanité tout entière. Dès lors, il le considère avec la

1. *Débats*, 21 mai 1812.

curiosité d'un philosophe ou d'un historien. Voilà pourquoi, par exemple, ses feuilletons sur les pièces de second ordre ont souvent un intérêt particulier. Nul, mieux que lui, n'a *situé* dans l'histoire des mœurs sociales, les comédies de Marivaux, Dallainval ou Beaumarchais. Tel ouvrage sans véritable importance dramatique lui fournit matière aux plus ingénieux développements sur la condition des femmes, les préjugés mondains, etc. Signalons dans ce genre les articles sur *le Séducteur* de De Bièvre, sur *la Mère jalouse* de Barthe, *le Jaloux sans amour* d'Imbert. Nous aurons à y revenir. *La Pupille* de Fagan lui inspire un passage charmant :

Il me semble, dit-il, qu'un homme de quarante-cinq ans, quand il a du sens et de la délicatesse, avant de croire qu'il est aimé d'une fille de dix-huit ans, doit se le faire redire plusieurs fois, et trembler encore de se méprendre aux signes les plus clairs. C'est peut-être le privilège des hommes d'un âge mûr que les jeunes filles soient obligées de faire auprès d'eux les avances, comme les femmes un peu formées les font auprès des jeunes gens. Ceux qui ont passé le temps de plaire, mais non pas le temps d'aimer, ne peuvent, sans s'exposer au ridicule, s'offrir à la beauté naissante : une jeune fille capable de les aimer doit être fière de sa raison, il ne doit pas lui en coûter beaucoup pour déclarer des sentiments si sages; c'est une grâce qu'elle accorde, et non pas un aveu qu'elle fait; c'est une générosité dont elle doit s'applaudir et non une faiblesse dont elle puisse rougir.

Ne semble-t-il pas qu'il y ait là une analyse anticipée de certains rôles exquis de notre comédie contemporaine? Geoffroy applique aussitôt ces observations à l'héroïne de Fagan.

Ce n'est pas, dit-il, que je blâme l'embarras et l'aimable pudeur de la pupille; la nature elle-même veut que les secrets du cœur ne s'échappent qu'avec peine. La défiance de soi-même accompagne toujours le véritable amour. Mais enfin elle en dit assez; elle dit tout ce qu'elle doit dire; et le tuteur de son côté fait ce qu'il doit faire; il ne faut pas qu'il entende à demi mot, et ce combat de deux modesties est un chef-d'œuvre de délicatesse [1].

On ne peut nier que cette page ne soit parfaite en son genre, et qui l'examinera phrase par phrase en sentira la précision, la justesse et la vérité.

Entre autres analyses — oubliées comme la précédente par les éditeurs de Geoffroy, — je ne puis me dispenser de citer celle de la coquetterie, écrite à propos de Célimène.

La coquette est un monstre dans la nature; car la nature fit les femmes pour aimer et pour être aimées : la coquette viole cet ordre

1. *Débats*, 23 prair. x. — 12 juin 1802.

naturel ; elle veut qu'on l'aime et ne veut point aimer... La coquette est le tyran de la société, et sa tyrannie est d'autant plus odieuse qu'elle est hypocrite. La tartufe trompe les gens de bien par le langage de la dévotion, par l'apparence de la piété ; la coquette trompe les honnêtes gens par le langage de la tendresse, par l'apparence de la sensibilité. Il n'existe presque point de coquettes parfaites : ce caractère demande beaucoup de tête, point de cœur, et un empire absolu sur les sens. La plupart des femmes, pour soutenir ce personnage, ont plus de cœur qu'il ne faut, pas assez de tête et des sens trop impérieux. Molière nous a montré l'idéal de la coquetterie, la coquetterie pure et sans mélange de faiblesse. Ne pas croire les calomnies d'Arsinoé... tout annonce dans la pièce que la coquette, contente d'allumer des désirs, ne cherche point du tout à les satisfaire, de peur de les éteindre... La vraie coquette se distingue aussi par le désintéressement... Celles qu'on appelle improprement coquettes et qui déshonorent ce nom, n'ont pas des sentiments si nobles, des pensées si sublimes : elles ne veulent pas conquérir uniquement par orgueil et par envie de dominer ; elles se proposent dans leurs conquêtes des vues de plaisir et d'utilité, et plusieurs ne cherchent à plaire que pour se mieux vendre [1].

Il serait fâcheux — ce me semble — qu'une si jolie page restât enfouie dans la collection d'un journal.

Aussi Geoffroy dépasse-t-il souvent les bornes, même les plus reculées, de son feuilleton. Sur la société du XVIIIe siècle, sur ses contemporains, il écrit des réflexions d'un intérêt très réel. Deux sujets, en particulier, le mettent en verve : les parades de bienfaisance d'un monde corrompu et égoïste, et la rage des spéculations financières. Nous en trouverons des exemples.

Et si l'on veut dégager l'idée maîtresse de Geoffroy dans ses études de *caractères*, c'est encore celle-ci : la *vérité* (dans la mesure où le théâtre l'admet, ce qui veut dire le *vraisemblable*) et le *naturel*, mais ce naturel *moyen*, *humain*, éloigné tout autant d'un réalisme brutal que de l'extravagance romanesque.

IV

Cette théorie du *vrai* et du *naturel* amène Geoffroy à de piquantes et justes remarques sur la morale du théâtre, et en particulier de la comédie. Là-dessus, ses principes se résument de la sorte :

Le public aime le *romanesque*, parce que, devenu généralement vicieux et ridicule, il ne peut plus supporter au théâtre sa propre critique ; du temps où les mœurs étaient simples et honnêtes, on sup-

1. *Débats*, 1er sept. 1811.

portait, soit comme divertissement, soit comme une utile leçon préventive, la peinture des vices et des ridicules; aujourd'hui, les fripons sont dans la société, et la vertu règne sur le théâtre.

Mais Geoffroy exprime cette vérité réelle si paradoxale qu'elle puisse paraître, avec tant de justesse et de verve, qu'il faut citer quelques traits.

Une cour dévote, dit-il, laissait les gens se damner joyeusement, tandis qu'une cour licencieuse voulait que la comédie fût une leçon de morale, *pour n'avoir point d'autre morale que celle de la comédie* [1].

On vient de représenter sans succès *les Créanciers*, et Geoffroy a pu s'apercevoir que les spectateurs étaient scandalisés.

C'est en effet, dit-il, une inconvenance et une maladresse de la part de l'auteur; *chaque chose doit être à sa place : la probité au théâtre, les escroqueries dans le monde.* On ne paye pas pour aller voir sur la scène ce qu'on voit tous les jours en société; et tel, qui vient de s'enrichir par une banqueroute, est très fâché qu'on en parle à la comédie; il veut du moins trouver là une image de la bonne foi [2].

Dans *Félix ou l'Enfant trouvé*, on attribue à l'un des personnages un trait d'héroïsme invraisemblable; Geoffroy défend ironiquement l'auteur.

Ce ne serait pas la peine d'aller au théâtre pour n'y trouver que ce qu'on voit partout... *Il faut que chaque chose soit en son lieu : les fripons dans la société et la vertu sur le théâtre* [3].

On voit bien, dans ces boutades, que Geoffroy cherche toujours à expliquer le goût du public et les transformations de la comédie par le *changement des mœurs.* Il connaît trop bien le théâtre *dans ses rapports avec la société*, pour lui accorder des effets *moralisateurs.* On ne l'accusera certes pas d'avoir fait là-dessus de banales réflexions, ni d'avoir prêché, lui, l'ancien disciple des Jésuites, le retour de l'art dramatique à je ne sais quelle dignité factice, excellente dans les *Collèges*, mais spécieuse et dangereuse dans la société. Toute pièce *moralisante* lui est suspecte, non seulement parce qu'elle indique le plus souvent que les spectateurs auxquels elle s'adresse sont corrompus, mais aussi et surtout parce qu'elle sort de son domaine propre, où elle pourrait être utile, en cherchant à usurper un rôle ambitieux et stérile.

Turcaret n'est pas un *prône*; c'est une *excellente comédie.* Elle n'expose pas à notre admiration des vertus extraordinaires et des

1. *Débats*, 26 juin 1807.
2. *Id.*, 12 avril 1804.
3. *Id.*, 20 flor. IX. — 10 mai 1801.

actions héroïques; mais *pour notre instruction elle immole au ridicule des vices qui ne sont que trop ordinaires dans la société*[1].

Si la comédie parvenait à rendre les gens honnêtes moins crédules et moins confiants, elle rendrait un grand service à la société, car s'il n'y avait pas de dupes, il n'y aurait pas de fripons[2].

Le caractère de Dorante (dans *le Bourgeois gentilhomme*) a été blâmé par Rousseau. Celui-ci a raison parce qu'il veut prouver que la comédie n'est pas propre à réformer les mœurs, et il le prouve sans réplique. Les spectacles ne sont réellement qu'un palliatif des mauvaises mœurs... *Mais il ne s'agit point ici de morale.* Le caractère de Dorante est bon parce qu'il est vrai, parce qu'il fait bien ressortir la simplicité d'un bourgeois qui est sa dupe; il offre une excellente leçon à tous les sots qui seraient tentés de se laisser éblouir par la qualité[3].

Ces citations pourraient suffire; et personne, je pense, ne saurait nier que Geoffroy est dans le vrai. Il me semble qu'il a exprimé avec autant de netteté que de bonheur les prétentions légitimes de la comédie. Mais parfois, dans cette vérité même, il va trop loin et aboutit au paradoxe. Écoutez cette spirituelle réplique à Marie-Joseph Chénier : celui-ci, dans sa préface de *Fénelon*, revendiquait pour le théâtre l'avantage de corriger les mœurs; et Geoffroy, qui accepte hardiment la thèse de Rousseau, dit ceci :

Le principal et l'unique avantage des spectacles dans les grandes républiques est de pallier la corruption, de la couvrir d'un vernis de décence, d'offrir une grande diversion à l'industrie malfaisante. C'est ainsi que dans *Crispin rival de son maître*, un fripon nommé Labranche dit à son camarade Crispin que, pour se convertir, il s'est mis à boire et à fréquenter les cabarets : c'est, dit-il, un plaisir innocent qui me distrait, *cela me détourne de mal faire.* C'est à peu près à cela que se réduit cette utile morale du théâtre tant préconisée par Chénier. *Les spectacles sont pour les hommes vicieux et corrompus ce qu'étaient les cabarets pour ce coquin de Labranche*[4].

La première loi du théâtre est de flatter les passions et les vices en crédit; *on n'y attaque que les ridicules d'un mauvais ton, et les vices de rebut qui sont passés de mode*[5].

Peut-être a-t-il raison. La comédie ne nous prend point par la vertu, mais par la honte du ridicule, ou la peur d'être dupe, c'est-à-dire par la coquetterie ou la vanité, et par l'intérêt bien entendu. Dès lors, le nom de *morale* est, dans l'espèce, assez

1. *Débats*, 8 therm. x. — 28 juillet 1802.
2. *Id.*, 21 vent. x. — 12 mars 1802.
3. *Id.*, 29 pluv. x. — 18 fév. 1802.
4. *Id.*, 10 niv. xi. — 31 déc. 1802.
5. *Id.*, 29 sept. 1805.

déplacé. — Et c'est précisément en prenant la *morale* au sens propre que Geoffroy a pu dire :

L'utilité morale de l'art dramatique me paraît absolument nulle, pour ne rien dire de plus [1].

Et encore :

Le théâtre, fait pour flatter les passions, ne peut jamais réformer les mœurs [2].

Flatter les passions... est-ce aussi l'objet de la tragédie? Geoffroy ne semble pas avoir admis la belle théorie d'Aristote sur la *purgation des passions*. Je dis *belle théorie*, à la condition de ne pas la prendre au sens un peu puéril où l'entend Corneille. — Geoffroy ne semble pas se préoccuper d'Aristote, et, au fond, il le comprend mal. Ce qu'il disait tout à l'heure de la comédie, à savoir qu'elle est une *distraction qui détourne de mal faire*, il l'eût appliqué avec raison, avec plus de raison peut-être, à la tragédie. Les passions que la tragédie excite en nous, elle leur donne une sorte de satisfaction passagère, artificielle ou plutôt épurée, — et par là elle en *purge* notre âme.

Mais on ne peut nier que Geoffroy n'ait très bien senti et ce qui fait la grandeur morale de Corneille, et ce qui rend le théâtre de Racine si troublant pour notre faiblesse. Son admiration pour *Phèdre* ne l'empêche pas d'écrire ceci, à propos du jugement d'Arnauld :

Rien n'est plus dangereux que d'exposer aux yeux des hommes assemblés un personnage entraîné malgré lui dans le crime par une puissance surnaturelle : c'est encourager toutes les passions et même tous les crimes par l'idée d'un destin auquel on ne peut résister. Ce système outrage également la divinité et l'humanité : il faut au contraire inculquer aux hommes qu'il dépend toujours d'eux de réprimer leurs passions; que lorsqu'ils commettent des crimes, c'est toujours parce qu'ils l'ont voulu [3].

Geoffroy va encore plus loin. Lui, le *Père Feuilleton*, qui fait *son métier* d'étudier les ouvrages de théâtre, qui cherche à instruire et à guider le public des spectacles il en arrive à condamner l'art dramatique tout entier; et s'il réfute avec vigueur les sophismes de Jean-Jacques sur *le Misanthrope*, il adopte presque sans restriction la *thèse* du philosophe de Genève, —

1. *Débats*, 11 oct. 1803 (*le Glorieux*).
2. *Id.*, 9 janv. 1809.
3. *Id.*, 15 mars 1805.

cela, comme il le dit lui-même, *au grand scandale des fanatiques du théâtre.*

Rien, écrit-il, ne me paraît plus inutile et même plus dangereux que ces institutions publiques imaginées exprès pour exciter les passions de la multitude, passions toujours trop exaltées et que la saine politique s'occupe essentiellement à réprimer [1].

C'est qu'autour de lui, les philosophes et les journalistes — en vrais disciples de d'Alembert et de Voltaire — jugent du degré de prospérité et de grandeur d'une nation sur la perfection du luxe et des spectacles. Et pourtant, ce qui était permis avant la Révolution, l'est-il encore? Geoffroy ne peut-il répondre légitimement aux *fanatiques* :

L'habitude de pleurer sur des maux imaginaires tarit la source de la véritable humanité pour des maux réels. Cette pitié stérile épuise la compassion généreuse et active, elle détend les ressorts de l'âme : pleurer sur des fables est une faiblesse des nerfs : consoler, secourir les malheureux, est une action courageuse [2].

On l'a bien vu, s'écrie Geoffroy — et je veux citer *in extenso* cette *sortie* contre le XVIII[e] siècle; — jamais le critique n'a été plus précis ni plus fort dans aucun de ses réquisitoires, et l'on conviendra que jamais aussi réplique ne porta plus juste.

Une funeste expérience, dit-il, a décidé mon mépris pour ces émotions théâtrales. J'ai vu le règne des drames, du pathétique et de la fausse sensibilité, immédiatement suivi du règne de la férocité et de la barbarie la plus impitoyable; j'ai vu les plus grands partisans de la terreur et de la pitié théâtrales, les hommes qui avaient le plus pleuré et frémi aux romans tragiques de Voltaire, se montrer les plus cruels ennemis de l'humanité... C'est ce qui m'a autorisé à regarder ces pleurs du théâtre comme un enfantillage et une passion de femmelettes, qui n'a aucune influence sur la conduite et les mœurs, et peut même s'allier avec l'insensibilité. Je ne suis pas surpris qu'une pareille doctrine ait déplu à quelques disciples d'un poète qui faisait métier de faire pleurer les badauds, et qui ne trouvait pas Corneille et Racine assez terribles et assez larmoyants... Ce qui m'étonne, c'est que des hommes qui ont quelques prétentions au bon sens et à l'honnêteté [3], aient affecté de confondre aussi grossièrement les généreux sentiments de l'humanité, de la bonté et de la clémence, avec ces larmes qu'arrachent aux jeunes gens et aux petites filles des situations romanesques, larmes dont on se moque, et que ceux mêmes qui les répandent s'efforcent de cacher. Il y a bien de la méchanceté et de la per-

1. *Débats*, 28 janv. 1805.
2. *Id.*, *ibid.*
3. Il s'agit ici des rédacteurs du *Publiciste* auxquels réplique Geoffroy, — et de Suard en particulier.

fidie dans cette méprise, ou bien il faut l'attribuer à l'ignorance et à la stupidité la plus insigne; je ne sais lequel des deux choisir, et peut-être l'un et l'autre vice est-il applicable à ces critiques malheureux qui ont imaginé de me dénoncer comme un anthropophage, comme un ennemi de l'humanité, pour avoir ri de quelques singeries d'une sensibilité enfantine et frivole[1].

Ainsi, une fois de plus, nous avons à constater que Geoffroy ne se base point sur des théories, mais qu'il tire de son expérience, du *milieu*, des mœurs et de l'histoire, les raisons *relatives* de ses jugements. — Reconnaissons donc avec lui que la pitié théâtrale, que la *sensiblerie*, ne saurait témoigner d'une véritable et efficace *humanité*; mais ajoutons que s'il a pu, en 1805, parler ainsi sans se tromper, il fut amené par ces circonstances mêmes à trop généraliser sa thèse.

V

Dans tout ce qui précède, j'ai dû m'appliquer à faire ressortir surtout les qualités de cette critique. Je voulais dégager Geoffroy du reproche, non fondé, de dogmatisme; montrer qu'en jugeant les anciens, le répertoire, les étrangers, ses contemporains, il avait vraiment témoigné d'un certain *sens du relatif*. Les citations nombreuses, que j'ai empruntées surtout aux feuilletons inédits, ont prouvé que Geoffroy avait devancé maintes fois les théories actuelles de notre critique, et celles-là mêmes dont nous sommes les plus fiers. C'est en cherchant toujours *les rapports de la littérature avec les mœurs*, que sa critique dépasse celle de La Harpe.

Mais d'autre part, comme Geoffroy, malgré sa pénétration et son désir d'*expliquer*, était de son temps; comme son éducation scolastique et universitaire pesait lourdement sur sa tête, il n'a jamais su se dégager entièrement d'un certain dogmatisme traditionnel.

De là, l'étrange aspect de sa critique.

Tantôt, ce sont des malédictions contre les corrupteurs de la tragédie classique, tantôt des *raisons relatives* d'admirer Corneille ou Racine; — ici, la défense obstinée de la *noblesse* et du

1. *Débats*, 23 et 29 janv. 1805. — Toute une partie de ce *feuilleton* se trouve donné comme *erratum* le 29 janvier. En effet, le dernier paragraphe du 28 est inintelligible.

vraisemblable, — là, une large sympathie pour ce qu'il y a de plus *naturel* et de plus *trivial* chez les anciens; — il tonne contre les *horreurs anglaises* et renouvelle contre Shakspeare les injustices de Voltaire, — et il reproche à Ducis d'en avoir énervé la beauté grandiose et sauvage; — il méprise *le fumier des Allemands*, traite *Werther* de monstrueuse folie, — et il nous renvoie à ces mêmes Allemands chez qui nous trouverons des traits précieux de naïveté et de vérité, — et il se plaindra toujours que les traducteurs lui gâtent les originaux étrangers en les accommodant au goût français.

Qu'est-ce à dire, sinon ceci : — En Geoffroy se combattent et se contredisent deux principes absolument opposés (à cette époque), deux tendances rivales auxquelles il cède tour à tour, et cette lutte jette une certaine confusion dans ses jugements. Les éditeurs de son *Cours* ont éprouvé le plus évident embarras dans le choix des feuilletons à conserver. Il leur est arrivé de tronquer un article dont la fin leur semblait démentir et détruire le commencement; ils ont écarté de parti pris quelques-uns des passages les plus significatifs, dans lesquels s'exprimait, sous forme de boutade, un excellent principe de critique relative.

Geoffroy nous représente donc en lui-même le conflit de deux courants opposés. A ce titre, plus qu'à tout autre encore, l'étude de ses feuilletons est d'un intérêt très réel, aux yeux d'un historien de la critique française.

Si, pour cette raison, la critique de Geoffroy manque d'unité, elle est presque vide, aussi, des enseignements et des conclusions qu'il aurait dû tirer lui-même de ses meilleures formules. On se demande avec surprise, en lisant telle ligne d'un feuilleton sur *la Mort d'Henri IV* ou sur *les Templiers*, pourquoi Geoffroy tourne court, passe à côté de la vraie discussion, indiquée en traits lumineux, et se perd dans une minutieuse et obstinée chicane. Il semble, en vérité, que la valeur même de ses jugements lui échappe, et que, pareil à certains écoliers, il ait de ces rencontres singulièrement heureuses dont il est incapable de tirer parti. — On aurait tort, cependant, de ne lui tenir aucun compte de ces échappées rapides, de ces brèves formules à l'empreinte encore nette, qui l'élèvent, d'une façon intermittente et comme par bonds, au-dessus de tous ses confrères, pour le rapprocher de Mme de Staël. — M. J. Lemaître a trouvé là-dessus le mot juste : « Geoffroy a gardé des œillères. »

C'est aussi M. J. Lemaître qui précise le mieux l'incontestable

infériorité de Geoffroy, en ce qui concerne le *sens du théâtre*. Geoffroy ignore le *métier*, ou plutôt il veut l'ignorer, il en nie l'importance. « Des fondements solides », de la vraisemblance, du bon sens, du naturel, de la décence, — voilà tous ses préceptes. Avec cela, on fait une pièce. Dire que, sans cela, une pièce manquera de l'essentiel et sera fragile et caduque, soit; mais la pièce reste à faire. Chose singulière! cet admirateur passionné — et fort éclairé — de l'incomparable Racine, ce commentateur d'*Andromaque* et de *Bajazet*, cet adversaire des *romans dramatiques* de Voltaire, s'en est toujours tenu à des remarques générales et superficielles sur l'*art de construire une action*. Jamais il n'a pris ni démonté morceau par morceau la merveilleuse architecture d'une tragédie classique type, — et quand il condamne les *moyens extérieurs* employés par Voltaire, c'est toujours au nom de la vraisemblance! — Là, nous le répéterons encore, — là est vraiment la faiblesse du *feuilleton*.

CHAPITRE IV

ROLE ET FONCTION DE LA CRITIQUE D'APRÈS GEOFFROY

La *méchanceté* de Geoffroy : attaque des contemporains. — Théorie de la critique sévère. — La *gendarmerie* de la littérature. — Définition générale de la *critique*.

En parcourant les articles de Geoffroy à l'*Année littéraire*, nous avons pu constater que le professeur du collège Mazarin se faisait déjà une très haute idée de son rôle de critique.

Après la Révolution, dont il a pâti si durement, plus convaincu que jamais de l'influence des lettres sur les mœurs, trempé et enhardi par la pratique du journalisme politique, Geoffroy va nous apparaître, dans son feuilleton, comme investi d'une véritable autorité sociale et morale.

On trouvera peut-être, dit Geoffroy, que j'ai tort d'attacher tant d'importance à la littérature; mais la littérature tient au goût, le goût au bon sens, *et le bon sens est si nécessaire à une nation que tout ce qui peut y avoir rapport est de la plus haute conséquence*[1].

Applaudir une mauvaise tragédie est un grand mal :

Quand elle choque toutes les bienséances, quand elle canonise les passions les plus honteuses, quand elle est pleine d'idées fausses et de sophismes perturbateurs de l'ordre, les applaudissements qu'on lui prodigue *corrompent l'esprit public; ils outragent la morale autant que le goût, deux objets liés ensemble plus intimement qu'on ne pense*[2].

Le rôle du critique est donc de contrôler les jugements du public, de les redresser, de fustiger ce grand enfant capricieux et méchant, de s'opposer à certaines nouveautés dangereuses pour la morale.

La critique qui met un frein à l'audace et à l'inquiétude des esprit... non seulement rend un grand service au théâtre, elle en rend encore un plus essentiel au gouvernement[3].

1. *Débats*, 27 janv. 1809.
2. *Id.*, 27 juil. 1806.
3. *Id.*, 24 janv. 1804.

Le succès n'est pas un titre. *Les Templiers* attirent la foule :

Mais l'ardeur des fanatiques et des dupes qui courent à une mauvaise tragédie n'ébranle point le littérateur affermi dans ses principes[1]... *L'Académie en corps a beau la couronner*, les connaisseurs s'obstinent à n'y rien trouver qui soit digne d'une couronne[2].

De là, nécessité de ne négliger aucun ouvrage : les pièces tombées, il faut les analyser, comme *on ouvrirait un cadavre* « pour découvrir les causes inconnues d'une mort étrange »[3]. Et, d'autre part, « c'est sur les pièces qui réussissent que la saine critique peut s'exercer avec quelque fruit, en découvrant les défauts cachés par le succès »[4].

Ainsi la critique a une importance sociale et morale. Et soyez certains que Geoffroy saura remplir sans faiblesse un rôle si important. Entendez-vous, *jeunes élèves* du parterre, la voix du professeur? Ah! vous osez résister à ses décrets, et soutenir par vos intrigues une pièce ou une actrice?

Approchez, cabaleurs et chefs d'émeutes, écoutez; et vous qui applaudissez pour des billets, et vous qui claquez pour de l'argent, écoutez, et instruisez-vous[5]!...

Au lieu de rire franchement du *Portrait de Cervantès* comme d'une farce bouffonne, vous prétendez y voir une comédie fortement intriguée?

Il faut donc montrer que cette intrigue n'est qu'un amas d'absurdités, que ce n'est pas une comédie, mais un méchant imbroglio sans art, sans liaison et sans suite, chétif avorton d'une imagination déréglée[6].

L'auteur de *Phœdor et Waldimir*, pièce tombée le premier soir, a l'*audace* de ne pas retirer sa pièce?

Puisqu'il en appelle de ce premier jugement, puisqu'il a recours à la violence et qu'il prétend faire applaudir ses vers, comme Néron faisait applaudir sa voix, il faut donc être aujourd'hui littérateur et prouver que le public du 4 floréal a mieux jugé que le public du 6[7].

Ce ton vigoureux et cette sévérité doctorale valurent à Geoffroy une singulière réputation de *méchanceté*. Salgues écrivit pour *le Courrier des spectacles* et publia de nouveau dans son volume

1. *Débats*, 6 sept. 1805.
2. *Id.*, 15 déc. 1810.
3. *Id.*, 29 fruct. VIII. — 16 sept. 1800.
4. *Id.*, 10 fév. 1809.
5. *Id.*, 29 oct. 1806.
6. *Id.*, 23 fruct. X. — 16 sept. 1802.
7. *Id.*, 8 flor. IX. — 29 avr. 1801.

sur *Paris, les mœurs*[1],... un *Dialogue entre Aristote et un célèbre critique*; on y lit ceci :

« *Le critique.* — Savez-vous qu'il n'existe plus rien de bon en France, et que si je n'arrêtais pas la chute des lettres par mon *feuilleton*, ce bel empire ne subsisterait pas une semaine!

Aristote. — J'ai beaucoup entendu parler de votre *feuilleton*, je le lis même quelquefois chez mon apothicaire. Mais pourriez-vous me dire pourquoi, si vous regrettez la perte des arts en France, vous vous attachez si souvent à décrier ceux qui les cultivent? »

Suivent les plaisanteries d'usage sur la vénalité et les contradictions de Geoffroy.

Hoffmann, dans ses *Dialogues critiques*, est plus mordant et plus vif. *Néos*, le journaliste débutant, dit au vieux *Loxos*, dont il brigue la succession : « Je suis né malin. — *Loxos*. Malin! cela est bien faible. — *Néos*. Eh bien! je vous parle à cœur ouvert, je suis méchant comme un diable! — *Loxos*. Tant mieux; on ne s'apercevra pas de ma retraite. » Et là-dessus, *Loxos* fait la théorie de la méchanceté : « Les hommes sont méchants, dit-il, il faut des méchancetés pour leur plaire... Je sais que quelques lecteurs s'écrient en lisant ma feuille : Parbleu! voilà un coquin bien méchant! mais le coquin les amuse: et ils parcourent à peine l'article bien littéraire, bien savant, bien méthodique du journaliste honnête homme... Si je n'étais pas méchant, qui est-ce qui voudrait me payer pour devenir bon? Soyez donc piquant et caustique; c'est le fond du métier, le reste est accessoire. » Et ceci enfin qui, vraiment, est exquis : « Ce qui est bien méchant est toujours assez spirituel pour les dix-neuf vingtièmes des lecteurs. Le public est une grosse bête: quand on le pince, il croit qu'on le chatouille. Vous apprendrez un jour qu'une bonne injure fait plus d'effet que vingt traits fins et délicats. Mes chers confrères font pattes de velours; le public ne les sent pas : j'allonge la griffe; et pour un homme qui dit ahi! il y en a mille qui crient bravo[2]! »

Geoffroy est encore particulièrement visé dans les sujets que l'Institut et les académies de province mettent au concours. L'*Éloge de Boileau*, proposé en 1802; et, en 1807, cette question : « *Combien la critique amère est nuisible au progrès des talents* »,

1. Cf. 2e partie, liv. II, ch. II.
2. *Dialogues critiques*, Paris, 1811, in-8 (*l'École des Journalistes*).

fournissent à Auger, à Vigée, à Henri Duval, l'occasion d'attaquer le *successeur* ou l'*héritier de Fréron*. En 1804, Salgues écrit un article sous ce titre : *De l'oppression des Lettres par les journaux* [1]. On tirerait du *Journal de Paris* ou du *Courrier des spectacles* cent allusions au *libelliste* qui est la terreur des lettres et « qui sèche dans leur fleur les plus belles espérances de Melpomène et de Thalie ». — Je ne citerai qu'une des répliques de Geoffroy, adressée à l'*Éloge de Boileau*, par Auger. Celui-ci avait essayé de justifier Boileau sur deux points : Boileau n'était pas philosophe, Boileau a flatté Louis XIV. Ce n'est pas *justifier* qu'il faudrait dire, c'est *excuser* : Auger cherche les circonstances atténuantes. Geoffroy, qui se sent désigné, — car comment lui pardonner à lui, venu après Voltaire, de n'être pas philosophe? et comment l'excuser de ses flatteries à Bonaparte, lui qui a vu *se lever l'aurore de la liberté*? — Geoffroy tourne en ridicule la rhétorique d'Auger, et n'a pas de peine à montrer que l'esprit critique fait absolument défaut à toute cette discussion. Mais quand il arrive à la distinction établie par Auger entre le *satirique* et le *libelliste*, il dit :

C'est dans ce seul morceau que l'orateur s'échauffe sous son harnais ; il a l'air d'écumer et sa chaleur est une rage : le virus de la haine distille de sa plume... Il est évident qu'il a voulu faire un portrait, qu'il a compté sur des applications, et qu'on lui a su bon gré de cette malice. Quelques journalistes ont prouvé qu'ils étaient dans la confidence du peintre...

... Mais, continue-t-il, le portrait, le peintre et ses adhérents, tout cela est enseveli dans le mépris ; et celui que son lourd pinceau a si grossièrement défiguré, jouit de l'estime et de la confiance publique. *Tous les honnêtes gens savent bien qu'un bon critique est toujours, pour les mauvais auteurs, un libelliste ; qu'un écrivain courageux, attaché aux vrais principes, est toujours, aux yeux des brouillons, un homme de parti ; comme si l'on pouvait appeler un parti le bon goût, la saine morale, et les bases éternelles de l'ordre social* [2].

Voyez-vous le ton ? *Les bases éternelles de l'ordre social!* Voilà de quoi faire sourire bien des critiques de notre temps.

Mêmes observations plus précises encore, à propos de la retraite de Racine. On se plaisait — on se plaît — à répéter que la cabale dirigée contre *Phèdre* dégoûta Racine du théâtre.

Ce préjugé, dit Geoffroy, a été nourri par tous les petits auteurs, qui, pour se venger de la critique, voudraient la charger d'un aussi grand crime...

1. *Journal de Paris*, 23 janv. 1804.
2. *Débats*, 16 fév. 1805.

Dans la suite du même feuilleton, le critique étudie avec précision, bon sens, avec une parfaite connaissance des sentiments de Racine et de la transformation des mœurs autour de lui, les véritables raisons d'une retraite que des *littérateurs superficiels* voudraient attribuer à la cabale. Parmi ces derniers, se trouve Voltaire. Mais c'est pour Geoffroy une nouvelle occasion de mettre en parallèle Racine « préférant à la fumée du théâtre, au bruit des applaudissements, le mérite des bonnes actions et la pratique des vertus », et Voltaire « qui a vieilli dans le métier d'auteur et d'histrion, et qui a passé la seconde partie de sa vie à déshonorer la première [1] ».

D'ailleurs, que signifie cette plaisanterie : *la critique sévère décourage les poètes*? L'histoire littéraire lui donne le plus indiscutable démenti :

Aucun chef-d'œuvre dramatique n'a *succombé* sous les traits de l'ignorance et de l'envie; aucun mauvais ouvrage n'est *resté en possession* d'une faveur usurpée; aucune injustice littéraire n'a été *sanctionnée* et consacrée par l'âge suivant [2].

Il est un *fait* que les injures ne peuvent détruire, c'est qu'au sein des plus sévères critiques, on a vu éclore les chefs-d'œuvre les plus admirables; et que, depuis le règne de la flatterie, les chefs-d'œuvre ont disparu [3].

Du métier de poète, Geoffroy parle comme du métier d'acteur : le génie seul triomphe des obstacles et de la sévérité, et seuls les poètes de génie sont dignes de vivre; les autres, que l'orgueil et la paresse ont poussés dans la littérature, il faut les décourager sans pitié.

Le trop grand nombre des artistes est essentiellement nuisible à l'art; il obstrue la voie; il égare le goût du public, et favorise l'intrigue. Nous aurions donc à nous féliciter, continue Geoffroy, de la sévérité de nos critiques, si elle pouvait rendre à la société les sujets que la métromanie lui enlève; malheureusement l'orgueil de la médiocrité est incurable : il s'endurcit contre les affronts, et en appelle à la postérité [4].

Nos pères avaient donc bien raison, dit le critique à plusieurs reprises, dans ses feuilletons sur *la Métromanie*, en s'opposant à la naissance d'un poète.

Ils avaient pour eux toutes les chances de la probabilité. Il y avait mille à parier contre un que c'était un mauvais poète qu'ils étouffaient,

1. *Débats*, 13 mars 1804.
2. *Id.*, 7 mars 1809.
3. *Id.*, 2 janv. 1811.
4. *Id.*, 3 niv. IX. — 24 déc. 1800.

puisque, depuis l'origine du monde, il en a paru si peu de bons. Or étouffer un mauvais poète, c'était une bonne œuvre; dans l'incertitude, le parti le plus sûr et le plus sage est toujours de combattre la métromanie; parce que les difficultés, loin de rebuter le vrai génie, lui prêtent de nouvelles forces [1].

Alors, c'était le triomphe contre le mépris, contre la misère; alors, le jeune poète se disait : « Il faut vaincre ou périr; il faut qu'ils m'écrasent, ou que je les force à m'admirer [2]. » (C'est vraiment la théorie de la *sélection*, de la *lutte pour la vie.*) Aujourd'hui, la poésie est une carrière :

L'art des vers est reconnu comme une des professions de la vie civile; on se jette dans la poésie, avec l'approbation générale, comme autrefois dans la robe, dans l'épée ou dans l'Église. Ce n'est plus un attrait insurmontable, un penchant invincible qui entraîne à travers mille périls, vers des conditions avilies et prohibées; c'est l'intérêt, c'est le calcul, c'est la raison qui fait les acteurs et les poètes, comme les avocats, les procureurs, les médecins et les négociants [3].

Geoffroy est tellement convaincu, en conscience, de l'excellence de la *critique amère*, qu'il voit dans sa propre sévérité un témoignage d'intérêt envers les auteurs. Jouy, après le compte rendu de son *Tippo-Saïb*, avait protesté contre le feuilleton; et Geoffroy de répondre :

C'est bien plutôt la preuve d'une bienveillance toute particulière qui m'engage à révéler à l'auteur les secrets d'un métier qu'il exerce avant de l'avoir appris [4].

Et il s'étonne :

Je m'attendais à quelque reconnaissance de sa part pour les conseils que j'ai bien voulu lui donner [5].

D'ailleurs, en *professeur* qui connaît son métier, il sait distribuer à propos l'éloge et le blâme. Les vaniteux sont fustigés. L'auteur d'une bagatelle applaudie à la première représentation se montre sur la scène pour recueillir les bravos : Geoffroy hausse les épaules et s'arme de rigueur.

Malheureux, il faudrait le plaindre et peut-être l'encourager; *heureux, il faut rechercher s'il est digne de son bonheur*. Rien n'est nuisible aux arts comme un succès de contrebande [6]...

1. *Débats*, 6 mars 1809.
2. *Id.*, 15 oct. 1808.
3. *Id.*, *ibid.*
4. *Id.*, 8 fév. 1813.
5. *Id.*, 4 fév. 1813.
6. *Id*, 13 vend. x. — 5 oct. 1801 (*Une heure d'absence*).

Il se fait un plaisir de rendre justice à Faure, « auteur modeste, sans ambition, sans intrigues, sans prétentions, et qui n'a d'un auteur que le talent [1] ». Dans ce cas, lorsque la pièce est trop mauvaise, il essaie de séparer l'homme de son ouvrage, et s'excuse de sa sévérité en alléguant ses devoirs de critique :

J'insiste, dit-il, sur cet amas de pauvretés, et, tranchons le mot, de bêtises, non point pour offenser l'auteur qui est suffisamment corrigé et puni, mais pour effrayer ceux qui suivent la même carrière par l'exemple d'un homme d'esprit tombé si lourdement [2].

Même tactique à l'égard des acteurs; nous aurons surtout occasion de le remarquer plus loin. Mlle Volnais, modeste et travailleuse, reçoit des encouragements; Mlle Bourgoin, elle aussi, est d'abord jugée avec indulgence, mais comme elle s'entête à *forcer son talent* et qu'elle est soutenue à la Comédie-Française par des influences officielles, Geoffroy la traite avec rigueur.

Enfin, veut-on voir Geoffroy lui-même donner ses conclusions sur l'importance, l'étendue, l'influence de son rôle? Qu'on médite le passage suivant, aussi remarquable par la valeur des idées que par la verve de l'expression :

Quand la gendarmerie fait bien son devoir, les voleurs crient que la terreur est sur les grands chemins : quand la critique sévit contre l'insolente médiocrité, les barbouilleurs de papier crient que la terreur est dans la littérature, que les lettres sont opprimées, que les talents sont écrasés sous un joug de fer. J'imagine bien que les chenilles doivent se plaindre aussi de la tyrannie, quand on les empêche de ronger les arbres. Les mauvais auteurs sont une vermine qui ronge la société et l'État... Toute république sagement constituée doit redouter cette racaille turbulente qui, n'ayant rien à faire, s'ameute dans les tripots littéraires, corrompt l'esprit public, égare l'opinion, répand dans la société des idées fausses qui sont autant de germes de discorde. Tous ces fainéants, soi-disant poètes ou écrivains doivent attirer l'attention de la police, autant que les aventuriers, les aigrefins, les quidams, les chevaliers d'industrie, et tous les gens sans aveu qui n'attendent qu'une bagarre pour faire un coup de main [3].

Qui ne serait frappé de l'analogie de ces idées avec celles qu'un des maîtres de notre critique contemporaine exprimait tout récemment?

« La critique a empêché le monde, comme on l'a si bien dit,

1. *Débats*, 11 fév. 1805.
2. *Id.*, 21 frim. XI. — 12 déc. 1802 (*l'Ami vrai*, Comédie-Française).
3. *Id.*, 25 janv. 1804 (Variétés : *Grande conspiration des petits barbouilleurs*).

écrit M. F. Brunetière, d'être « dévoré par le charlatanisme », et ce service qu'elle a si souvent rendu, qu'elle continue toujours de rendre, pourrait suffire, lui tout seul, à lui garantir quelque reconnaissance... Depuis que l'art et la littérature, qui ne menaient jadis l'écrivain ou l'artiste qu'à la considération, le mènent à la fortune, et que les lettres ou la peinture sont devenues des « carrières » comme le commerce ou l'administration, nombre de gens s'y sont jetés, qui n'y voient que des affaires à brasser et de l'argent à gagner. Il importe qu'on les connaisse, et c'est à la critique qu'il appartient de les dénoncer. Ai-je besoin de montrer où nous irions si elle reculait devant cette partie de sa tâche? comment dans cette mêlée d'intérêts contradictoires, les moins scrupuleux, les plus charlatans triompheraient toujours? et comment, sans la critique, dans une démocratie surtout, en laissant ainsi se ravaler la dignité de l'esprit, on laisserait insensiblement périr le seul pouvoir qui contrebalance encore celui du nombre et celui de l'argent? C'est ce que les écrivains devraient savoir [1]. »

Je ne mets pas en parallèle, bien entendu, la méthode rigoureuse, la logique pressante de M. Brunetière, développant, dans la suite de cet article, les raisons sur lesquelles il base la *fonction de la critique*, avec les observations décousues, violentes, incomplètes de Geoffroy. Mais, au fond, ce sont les mêmes idées; les deux écrivains ont été poussés par des circonstances analogues, par des oppositions identiques, à protester de la valeur et des droits qu'on voulait et qu'on veut encore refuser à la critique, cette « gendarmerie de la littérature ».

Ceux dont Geoffroy soulevait jadis les colères s'appelaient Auger, Luce de Lancival, Legouvé, Vigée, Jouy, M.-J. Chénier... Le critique proteste qu'il leur a toujours rendu justice : « Parmi les ouvrages qui ont paru au Théâtre français depuis mon ministère, il n'en est point que le public n'ait proscrit avant moi... » Et Geoffroy n'a pas de peine à le prouver : Collin d'Harleville, Andrieux (pour ses *Étourdis*), Picard, Bernardin de Saint-Pierre, Delille, Fontanes (il ne pouvait nommer Chateaubriand), ont été jugés par lui avec équité, avec faveur. S'il a blâmé *Charles IX* et *Fénelon*, il a trouvé dans *Henri VIII* « le germe d'un talent dramatique que l'orgueil et le fanatisme révolutionnaire ont fait avorter ».

1. *Grande Encyclopédie*, art. *Critique*.

Voilà, dit-il en concluant, les hommes dont la France s'honore. Quant à la basse-cour littéraire, quant aux champions très dignes d'elle qui prennent sa défense dans leurs rapsodies appelées journaux, j'aurais bien mérité de la patrie si je réussissais à la purger de cette foule d'insectes qui renaissent à mesure qu'on les écrase, et qu'on peut regarder comme une plaie de l'État [1].

1. *Débats*, 25 janv. 1804 (*Grande conspiration des petits barbouilleurs*).

CHAPITRE V

LA FORME DU FEUILLETON

Variété des titres et des matières. — Variété intérieure du *feuilleton*; ses éléments. — Les railleries des contemporains, *Journal de Paris*, Gobet, Hoffmann. — Comment Geoffroy fait sortir, de l'analyse, des réflexions *morales* et *critiques*. — Place de l'*actualité*. — Le feuilleton de *premières* et le feuilleton de *répertoire*. — Le style : les défauts et les qualités.

I

« ... Nous n'avons point de feuilleton à remplir tous les jours vaille que vaille, et rien ne nous réduit à l'alternative ou de parler longuement sans rien dire, ou de répéter fastidieusement ce qui a été dit cent fois avant nous. Renvoyons donc à l'ancienne *Année littéraire* ou bien au *Journal des Débats* ceux de nos abonnés qui seraient curieux de relire la critique d'*Œdipe* par Fréron... »

Ainsi s'exprime un rédacteur du *Journal de Paris*, à la date du 28 décembre 1803.

Que de fois Geoffroy lui-même ne s'est-il pas plaint de la *fâcheuse nécessité* d'un feuilleton presque quotidien?

Cette monotonie (de spectacles), très désagréable pour le public, est encore plus fâcheuse pour moi dont la plume expire sur des sujets si rebattus... Je retrouve tous les jours sur l'affiche les tragédies et les comédies dont j'ai déjà fatigué mes lecteurs. Les acteurs ne me fournissent pas une matière plus abondante : ce sont toujours les mêmes qui jouent; ils ont toujours le même jeu : et depuis longtemps je me consume en vain à chercher de nouvelles formules d'éloge ou de blâme, pour caractériser des artistes immuables dont les qualités et les défauts ne varient jamais [1].

Mais, je pense, c'est de sa part coquetterie toute pure; il craint que l'habitude n'émousse, chez ses lecteurs, le sentiment

1. *Débats*, 7 brum. XI. — 29 oct. 1802.

d'une difficulté vaincue, — un des plus grands mérites du feuilleton, — et cette difficulté, il la rappelle de temps à autre. Il fallait en effet d'inépuisables ressources pour attacher et divertir, pendant quatorze ans, un public désœuvré, avide tout à la fois de badinage et de solide critique.

La plus frappante des qualités de Geoffroy, c'est la *variété*. Tous les deux ou trois jours, il écrit un article; et il y a *variété*, d'abord, dans le choix même du sujet. — Je prends, au hasard, le mois d'avril 1807 : on y constatera que Geoffroy n'obéit point en aveugle aux circonstances, et qu'il sait à propos revenir au répertoire [1].

2 avril. OPÉRA : Représentation au bénéfice de Mme Gontier (3 colonnes).
THÉATRE-FRANÇAIS : *le Cid*. — Talma dans *Manlius* (2 colonnes).
4 — PORTE-SAINT-MARTIN : * *Romulus* (4 colonnes et demie).
6 — OPÉRA : *Ulysse* (ballet) (2 colonnes).
THÉATRE-FRANÇAIS : Reprise du *Comte d'Essex* (1 colonne et demie).
THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE : * *l'Avide héritier* (2 colonnes).
— * *l'Erede di Belprato* (Bouffons) (1 colonne).
8 — OPÉRA : *Hécube* et *Télémaque* (2 colonnes).
THÉATRE-FRANÇAIS : *Phèdre* (4 colonnes).
10 — THÉATRE-FRANÇAIS : *Andromaque* et *les Deux Pages* (2 colonnes).
OPÉRA-COMIQUE : *Sargines* (demi-colonne).
VAUDEVILLE : * *les Amants valets* (3 colonnes).
GAITÉ : * *l'Aveugle du Tyrol* (1 colonne).
12 — OPÉRA : * *Arvire et Avélina* (1 colonne et demie).
Annonce représentation au bénéfice de M. Adrien (1 colonne et demie).
THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE : Début de M. Perroud (1 colonne et demie).
14 — OPÉRA-COMIQUE : *Sargines* (4 colonnes).
THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE : *les Conjectures*, *l'Auberge de Strasbourg* (1 colonne).
16 — OPÉRA : *la Caravane du Caire* (4 colonnes).
18 — OPÉRA : Représentation au bénéfice de M. Adrien (5 colonnes).
20 — THÉATRE-FRANÇAIS : *Cinna* (4 colonnes et demie).
22 — OPÉRA : *le Retour du Zéphyre* (2 colonnes et demie).
THÉATRE-FRANÇAIS : *Bajazet* (demi-colonne).
VAUDEVILLE : * *la Ligue des femmes*.
24 — THÉATRE-FRANÇAIS : *la Gouvernante*, *la Jeunesse de Henri V* (2 colonnes).
THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE : Début de Mlle Laurenzetti (*Bouffons*) (3 colonnes).

1. Dans cette liste, les *premières* sont marquées d'un *astérisque*.

26 avril. OPÉRA-COMIQUE : * *l'Auberge de Bagnères* (4 colonnes).
GAITÉ : *la Queue du Diable* (1 colonne).
28 — THÉATRE-FRANÇAIS : *Athalie* (2 colonnes et demie).
THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE : *le Tambour nocturne* de Destouches (2 colonnes).
30 — OPÉRA-COMIQUE : *la Mélomanie* (1 colonne et demie).
VAUDEVILLE : * *Arlequin à Alger* (3 colonnes et demie).

Geoffroy cherche donc à piquer sans cesse l'intérêt par un titre et par un sujet nouveaux. C'est, chez lui, une véritable préoccupation, et, comme Montaigne, il pouvait écrire : « J'aime mieux poindre que soûler. »

Mais nous n'avons encore rien montré. Car cette variété de titres et de sujets, tout *extérieure*, pourrait bien cacher la plus désolante monotonie de fond et de forme. — Quels sont donc les procédés d'exposition, d'analyse, de discussion, propres à Geoffroy? comment a-t-il mêlé à la littérature, la morale et l'histoire? comment, la polémique? dans quelle mesure et sur quel ton a-t-il jugé les acteurs?

Geoffroy, à l'*Année littéraire*, suivait la routine de ses prédécesseurs. Il donnait d'abord une analyse de la pièce nouvelle, acte par acte; puis il discutait l'*action*, les *caractères*, le *style* et l'*interprétation*. Du *répertoire*, il n'est point question, ni chez lui, ni chez ses confrères (nous l'avons dit précédemment), si ce n'est pour la rentrée de quelque grand acteur.

Aux *Débats*, tout est changé, et si profondément, que les journalistes contemporains, toujours attachés à la méthode de Le Vacher de Charnois et de Grimod, en sont aussi scandalisés que surpris.

Le Journal de Paris raille ainsi les procédés du feuilleton : le rédacteur vient d'écrire quelques mots sur *l'Anglais à Bordeaux*, de Favart : « Voilà en quatre lignes, dit-il, l'historique de cette représentation. Quatre lignes? tandis qu'il y avait là de quoi faire quatre bonnes pages de dissertations. En effet, nous pourrions, à l'exemple de tel ou tel, dire que *l'Anglais à Bordeaux* est de Favart, ce qui annoncerait de l'érudition; citer le jour où cette pièce fut jouée pour la première fois, ce qui prouverait que nous avons le *Dictionnaire des Théâtres*; l'analyser scène par scène, vers par vers, ce qui serait récréatif pour nos lecteurs; puis, partant de là, établir des parallèles bien utiles et surtout bien nouveaux entre les anciens et les modernes; déplorer la décadence des lettres, qu'on déplore depuis deux

cents ans; injurier en passant, et par charité, tous ceux de nos philosophes qui ont échappé à Robespierre; démontrer clairement que Voltaire était un sot, et Voiture un grand génie; défendre sur tous les points Racine et Boileau que l'on n'attaque sur aucun; décocher de temps à autre le petit calembour malin contre les gens qui corrompent le goût; comparer une jeune actrice à un frais bouton de rose, ce qui serait aussi neuf que galant, et un célèbre tragédien à un vieux cheval poussif, ce qui serait tout à fait délicat; enfin, nous arrêter à propos, lorsque nos quatre pages seraient remplies, et, lâchant tout à coup une bordée d'épigrammes, en manière d'explosion, faire dire de nous, comme de Petit-Jean : belle conclusion et digne de l'exorde [1]! »

Nous trouvons un autre témoignage intéressant dans la Préface du petit volume intitulé *l'Esprit de Geoffroy* [2], publié par Gobet.

Gobet, moitié sérieux, moitié hâbleur (on ne sait vraiment, ici, s'il se moque ou non de Geoffroy) raconte que *son maître* l'avait chargé d'écrire un article sur *les Précepteurs* de Fabre d'Églantine. « Je commençais ainsi, dit Gobet : « *Les Pré-* « *cepteurs*, dernier ouvrage de l'auteur immortel du *Philinte de* « *Molière*, ont eu à leur reprise le même succès qu'à leur première « représentation... » Un œil sur mon papier, un œil sur M. l'abbé, je lisais et j'observais sa figure; ses traits s'altéraient, il fronçait le sourcil. Il n'y put tenir davantage : Monsieur, me dit-il, voulez-vous me faire prendre pour LEPAN avec votre article? » Là-dessus Geoffroy refait le tout; et Gobet nous donne l'analyse du Feuilleton paru dans *les Débats* : « Après quelques phrases explicatives de celle de La Harpe (Geoffroy débute en effet par le jugement très sévère du *Lycée* sur *les Précepteurs*), quelques autres contre l'anarchie, quelques mots sur le gouvernement qui souffre de pareilles pièces, et quelques lignes sur les établissements futurs de l'instruction publique, il en vint dans deux colonnes et demie au terrible vers :

Car il est sensuel comme un homme d'église,

que le public avait eu la folie d'applaudir à trois reprises, et il en prit le prétexte de sept grandes lignes sur les privations et les amertumes qu'ont essuyées les gens d'église, qui n'ont pas

1. *Journal de Paris*, 12 brum. x. — 3 nov. 1801.
2. *L'Esprit de Geoffroy ou Jugements irrévocables*, 1 vol. in-16, Paris, an XI — 1803.

lieu, depuis douze ans, d'exercer leur sensualité... Grâce au nom de Rousseau placé dans la pièce, et à sa méthode d'enseignement, il y eut encore une page remplie. Puis il prouva qu'une mauvaise comédie, qu'on admire et qu'on siffle, peut troubler le bonheur de la société... Enfin, vint pour la septième colonne l'analyse de la pièce, puis pour la huitième, cette question : *Qu'est-ce que c'est donc que cette nature?* Quelques phrases contre le système d'éducation de Jean-Jacques, terminées par cette réflexion : « Au reste, si le système de Jean-Jacques ne vaut rien, le nôtre n'est pas meilleur. »

« J'admirai, continue Gobet, la manière avec laquelle mon maître remplissait sa tâche journalière ; je lui en fis mon compliment : « Un journal, me dit-il, est comme une diligence « publique; il faut qu'elle parte tous les jours, vide ou pleine; « heureux celui qui remplit sa feuille avec variété, et qui peut « soutenir, par beaucoup d'instruction, de l'esprit et de la finesse, « voire même un peu de malignité, le ton caustique qu'il a pris. »

Enfin, Hoffmann nous donne, dans son piquant dialogue, des indications du même genre :

« *Néos.* — ... Bien peu de gens peuvent se flatter d'avoir cette étonnante fécondité qui vous fait revenir cent fois sur le même ouvrage sans fatiguer la patience du lecteur.

Loxos. — Mon ami, c'est pure niaiserie. Il faut que le coche parte vide ou plein. Je mets dans ma feuille tout ce qui me passe par la tête, quand le sujet ne me fournit rien de neuf. N'avons-nous pas les *Anecdotes dramatiques*, le *Dictionnaire des Théâtres*, les vieux journaux, depuis M. de Visé jusqu'aux *Petites Affiches* de l'abbé Aubert? Tout cela est mis à contribution. Je redirai pour la centième fois, que telle pièce a été jouée tel jour de telle année; que tel acteur y était bon, tel autre mauvais; que tel plaisant du parterre y a dit un bon mot, *et cætera, et cætera.* A défaut d'anecdotes, j'apprendrai au public que le premier acteur s'est fait doubler pour aller à sa maison de campagne; que la débutante a été victime d'une intrigue de coulisses; que la reine a fait un voyage dans le nord; que l'ingénuité a fait un enfant. Et les badauds qui me lisent s'écrient : Quelle érudition! quelle critique! Vraiment cet homme est un Horace, un Quintilien, un Despréaux [1]. »

Il serait aisé de multiplier les jugements; ceux-là peuvent

1. *Dialogues critiques*, 2e édit., 1811, p. 192.

suffire. Ce que Gobet, Hoffmann, *le Journal de Paris* reprochent si vivement à Geoffroy, c'est précisément ce qui, d'une part, nous permet de le considérer comme le premier en date des critiques-journalistes de notre siècle, — ce qui, d'autre part, explique la promptitude et la continuité de son succès.

Ainsi Geoffroy avait brisé le vieux moule des analyses *scolastiques*. Il avait eu l'art de rattacher à la littérature proprement dite des réflexions historiques, morales, politiques, — et de *doser* tout cela selon les besoins du public en général et selon l'actualité.

II

S'agit-il de pièces nouvelles? — Prenons pour exemple *la Mort de Henri IV* de Legouvé. *Le Journal de Paris*, que l'exemple de Geoffroy a quelque peu réveillé, donne un premier article de Fabien Pillet, absolument décousu, où les éloges banals se mêlent aux reproches mal fondés. Dans un second, il est question de d'Épernon : le duc y est justifié des crimes que lui attribue Legouvé; mais celui-ci n'en est pas moins loué.

Geoffroy procède autrement. Il écrit une série de quatre feuilletons, de juin à novembre 1806. Ce qui me frappe, dans le premier, c'est la façon dont l'analyse se dégage, peu à peu, des remarques historiques, morales et littéraires qui forment pour ainsi dire le *tissu* de l'article. Parti de ces vers d'Horace : *Sumite materiam vestris qui scribitis æquam Viribus*... il observe que Legouvé, soutenu dans ses précédents ouvrages par d'illustres modèles, aborde ici un sujet *nouveau*, et, qui plus est, un événement atroce que la France voudrait oublier. Horace, dans une de ses odes, conseillait à Pollion de renoncer à une tragédie sur la guerre civile : courte digression sur Pollion, mais qui ne nous écarte pas du sujet, car, sans doute, dit Geoffroy, Pollion *n'avait pas fait de sa pièce une querelle de ménage*, — tandis que, dans *la Mort de Henri IV*, Henri n'est là que pour être *tracassé par une femme acariâtre, et son plus grand exploit est de se raccommoder avec elle.* — Voilà notre attention vivement piquée; ce contraste violent entre la beauté du titre et la trivialité du sujet réel nous surprend et nous indigne; c'est d'un œil curieux et prévenu que nous lisons : « Comment l'auteur, avec l'expérience qu'il doit avoir du théâtre, s'est-il flatté de pouvoir fonder une

tragédie sur les extravagances d'une vieille femme, jalouse d'un vieux mari? » Analyse de cette *jalousie*, laquelle jalousie, pour être conforme au caractère *historique* de Marie de Médicis, n'en est pas moins indigne de la scène tragique. « On dirait que M. Legouvé a voulu nous donner une parodie d'Hermione. » Mais combien les motifs sont différents! Rien ne justifie Marie de Médicis. *Quelle mouche la pique?* D'Épernon, *dont il a plu à M. Legouvé de faire un scélérat très vil et très plat. — Quel monstre dégoûtant! qu'il est éloigné du caractère d'un seigneur français!* Mais le plus grand mal, c'est que *tout cela est horriblement froid* : un scélérat doit *émouvoir par sa passion*, ou *étonner par son art.* — C'est ainsi que Geoffroy sait faire sortir un principe ou un conseil, d'une série d'observations historiques et morales... Nous avons l'impression d'une causerie mordante érudite, solide, au cours même de la représentation.

Dans son second article, Geoffroy insiste sur les caractères de la véritable *tragédie historique*, titre qui ne convient point selon lui à *la Mort de Henri IV*, à laquelle il compare *Britannicus* et *Mithridate.*

Le troisième article lui est inspiré par la publication de la pièce. Geoffroy critique la *Dissertation* et l'*Avant-propos.* Se basant sur une phrase de Legouvé, il revient avec passion sur le fond même de l'action, et démontre que *rien n'est plus mesquin ni plus bourgeois que les tracasseries d'une harpie dans son ménage.* Le style lui inspire de judicieuses réflexions, et tout le quatrième article, fort long, est consacré à des critiques de ce genre.

On peut lire, comme exemple de feuilletons aussi variés que piquants toute la série sur *les Templiers.* Là, il y a un élément nouveau, la polémique. Mais jamais, il faut bien le remarquer, jamais cette polémique n'écarte entièrement Geoffroy de son véritable sujet. La discussion de la pièce se poursuit à travers les attaques ou les ripostes; chaque trait malin à l'adresse d'un confrère blesse en même temps le poète ou ses personnages.

Dans un genre tout différent, voici un feuilleton du 25 avril 1811 sur *la Femme misanthrope.* Geoffroy, dégageant d'abord l'*idée générale*, montre qu'elle a été traitée par Molière dans *le Dépit amoureux*, *le Tartufe*, *le Bourgeois gentilhomme*, et dans une pièce du Vaudeville (*Haine aux hommes*).

L'auteur a voulu rajeunir le sujet; il s'est persuadé qu'une haine plus prononcée de la femme contre les hommes, des moyens extraor-

dinaires, employés par l'amour pour vaincre cette haine si violente, feraient de la pièce un ouvrage neuf...

Voit-on comme nous sommes entrés dans le sujet? et combien ce début reconstitue heureusement les circonstances mêmes et les préoccupations au milieu desquelles écrivait l'auteur?..

Mais en cela, continue Geoffroy, il s'est trompé, et le public a trouvé qu'il avait fait un ouvrage moins neuf qu'étrange et bizarre [1].

On représente à la Porte-Saint-Martin un *Romulus*. Un *mélodrame* sur Romulus, s'écrie d'abord le professeur du feuilleton! si étrange que paraisse la chose, elle est exacte. D'ailleurs il y avait bien là un sujet dramatique : histoire légèrement gouailleuse d'Amulius et de Numitor, de Rhea Sylvia et de Mars, des aventures de Romulus et de Rémus, le tout d'après Denys d'Halicarnasse. Mais il fallait accommoder ce sujet au théâtre. Analyse et discussion des changements apportés par l'auteur. Malgré le réel mérite de la pièce, *materiam superat opus* : les décors, les costumes, sont riches et variés. Quant aux acteurs, ils sont inégaux [2]. — Dans cet article, apparaît l'aisance avec laquelle Geoffroy sait *faire le tour* de son *thème* et le varier à propos.

Je dis *thème*, et il arrive en effet que le critique considère lui-même son sujet sous ce rapport; à propos de *Mélanie*, il écrit :

Les titres des tragédies et des comédies ne sont souvent pour moi que des textes, tirés, à la vérité, d'écritures très profanes, mais qui peuvent fournir des commentaires de la plus pure morale [3].

Ce sont donc, à de certains jours, de véritables *chroniques*, surtout quand la polémique se met de la partie.

Parfois, le ton se rapproche plus encore de notre journalisme contemporain, et si j'ai trouvé des *chroniques* ou des *soirées parisiennes* chez Geoffroy, j'y découvre aussi une *interview*... Tout en rendant compte de *Pizarre*, il raconte un de ses entretiens avec le directeur de la Porte-Saint-Martin; celui-ci, *qui déjà a gagné un million, va étonner le public par des prodiges inconnus aux anciens et aux modernes. Trente chevaux manœuvreront sur la scène. Il y aura des batailles rangées, et des coups de canon* [4]...

L'actualité, en effet, — si l'on entend par ce mot les réflexions

1. *Débats*, 25 avril 1811.
2. *Id.*, 4 avril 1807.
3. *Id.*, 22 déc. 1803 (III, 384).
4. *Id.*, 13 vend. x. — 5 oct. 1801.

ou les anecdotes que le public *s'attend à trouver* dans la feuille du jour, — est un des éléments constitutifs du feuilleton[1]. Mais grâce à ses idées générales et à son érudition, Geoffroy s'est préservé de la légèreté et du charlatanisme d'un Jules Janin. Il n'est pas un de ses articles, lus à leur apparition avec tant de curiosité et discutés à leur date avec tant de passion, qui ne conserve pour nous l'intérêt d'un solide et instructif morceau de critique. Aucun historien du théâtre sous l'Empire ne pourra négliger les feuilletons du *Journal des Débats* : et lorsque Geoffroy se vantait d'écrire des *mémoires* sur l'art dramatique, lorsqu'il prétendait faire la *philosophie des théâtres*, il s'appréciait vraiment à sa juste valeur.

III

J'en trouve une preuve plus frappante encore dans l'art avec lequel il a su parler si souvent, et d'une façon toujours suggestive, de ce *répertoire* sur lequel il semblait que déjà en 1800 tout eût été pensé et écrit. J'ai tâché de faire ressortir plus haut sur quels principes larges, actuels, relatifs, Geoffroy avait rebâti la critique des classiques. Ici, qu'il nous suffise — car nous y reviendrons — d'indiquer à quelles sources il a puisé, et par quels procédés il a renouvelé sans cesse des sujets si rebattus.

Voici plusieurs feuilletons sur *Andromaque*.

— Intérêt et vivacité de l'*action*, pour répondre aux *sophistes* qui prétendent que Racine n'est pas théâtral. (Par là, nous sommes jetés dans une *discussion critique* et préservés de la monotonie d'une *analyse littéraire*.) — Quelques défauts de la pièce tiennent à la jeunesse du poète. — L'*Andromaque* d'Euripide : différences essentielles entre le théâtre grec et le théâtre français. — Toute la théorie de l'amour malheureux se trouve dans la scène entre Oreste et Hermione ; tous les successeurs de Racine y ont puisé (*10 mess.* x. — *30 juin 1802*).

— Succès d'*Andromaque* à son apparition. Résistance des partisans de Corneille : Mme de Sévigné, Saint-Évremond (analyse de sa lettre à de Lionne) ; anecdote sur la mort de Mont-

1. Voir en particulier les t. IV et V du *Cours*, où se trouvent les comptes rendus de *premières*, — et dans la collection des *Débats* tous les feuilletons relatifs aux débuts de Mlles Duchesnois et Georges ; — le 21 prair. x (10 juin 1802), *Juliette et Belcourt* ; — les 14 et 17 mai 1804, *la Petite Maison*, etc.

fleury; comment le *Parnasse réformé* fait parler cet acteur. — Retour à la lettre de Saint-Évremond, et discussion. — Le caractère de Pyrrhus et celui d'Andromaque chez Euripide, à propos des critiques de Subligny (*15 therm.* x. — *3 août 1802*; ce feuilleton occupe six pages du *Cours*.)

— Andromaque, veuve, comparée à Cornélie (*23 vent.* xi. — *13 mars 1803* ; court fragment).

— Discussion des reproches faits au personnage de Pyrrhus; les héros grecs et les chevaliers (*5 germ.* xi. — *27 mars 1803*; 3 pages).

— Racine a donné les mœurs françaises aux personnages grecs. — La *coquetterie* d'Andromaque. — Le *naturel* des Grecs; l'influence des romans sur la tragédie française (*9 fruct.* xi. — *27 août 1803*; 2 pages).

— Le jugement de La Harpe sur *Andromaque*. — La politique et l'amour au théâtre. — Réfutation des théories de La Harpe et de Voltaire sur l'émotion tragique (*16 flor.* xii. — *6 mai 1804*; 4 pages et demie).

— Le caractère d'Oreste, dans Euripide et dans Racine (*27 mars 1813* ; 4 pages et demie).

— Racine et la critique : anecdotes sur d'Olonne et Bussy-Rabutin. Analyse de l'*Andromaque* d'Euripide; celle d'Homère (*29 janvier 1814*; 5 pages).

Ainsi, — comparaison avec les anciens, — histoire littéraire et anecdotique, — discussion ou réfutation des jugements antérieurs, — étude approfondie des caractères pris en eux-mêmes, — tels sont les éléments que nous trouvons dans ces feuilletons sur *Andromaque*.

Je prends une série sur *Manlius*[1] :

— *Manlius* est aujourd'hui une pièce nouvelle, en fait, pour la plupart des spectateurs. — Lafosse en a pris le sujet dans Saint-Réal; avant lui Otway en avait tiré *la Conjuration de Venise*, adaptée à la scène française par La Place, dans *Venise sauvée*. — Un paragraphe sur l'ouvrage de Saint-Réal, chef-d'œuvre de narration qui a le tort de nous intéresser pour des scélérats. — Même défaut dans *Manlius*; on est partisan des factieux contre Rome et le Sénat; tel est le prestige de la poésie. — *Manlius* offre donc de l'intérêt, quoi qu'en aient dit Voltaire

1. *Cours*, t. II, 454.

et ses disciples. — Annonce un prochain article (*13 janvier 1806*; 2 pages et demie).

— Lekain venait de débuter dans *Manlius*; Voltaire envoie de Berlin sa *Rome sauvée*; ses amis veulent en retarder la représentation. — Ce que Voltaire dit de sa propre pièce; Geoffroy la faisait lire à ses élèves, quand il était professeur de rhétorique. — Voltaire juge *Manlius*, dans une lettre à M. d'Argental; discussion minutieuse de cette lettre. — Conclusion de Geoffroy en faveur de *Manlius*; réserves sur le style (*19 janvier 1806*; 5 pages et demie).

— Les tragédies qui roulent sur des conspirations : *Rome sauvée*, *Catilina*, *Brutus* (*28 juin 1808*; 1 page).

On aurait trop beau jeu, si l'on citait les feuilletons consacrés aux tragédies de Voltaire, non seulement ceux que le *Cours* a recueillis comme suffisamment variés et différents l'un de l'autre, mais encore tous ceux que Geoffroy a écrits sur une même pièce. Là, en effet, l'indication des sources anciennes ou étrangères, la comparaison avec les modèles; l'histoire de la pièce, les remaniements, les chutes suivies de succès; les intrigues de l'auteur avec le pouvoir et les confrères; les extraits de la *Correspondance*; les destinées de telle ou telle tragédie, son influence sur les mœurs en général, sur la Révolution, sur nous-mêmes; le déplacement des effets philosophiques; la polémique avec les défenseurs passés et présents du théâtre de Voltaire, avec les journalistes contemporains, avec les pamphlétaires, etc., que sais-je encore? l'étude du style et de la versification... Combien d'éléments multiples, inépuisables, sans cesse mis en œuvre avec une infatigable animosité!

J'en dirai autant de la comédie. Sur *le Misanthrope*, *Tartufe*, *les Femmes savantes*, comment Geoffroy pourrait-il jamais rester court? Ne faut-il pas *expliquer* au public un état social disparu? lui apprendre quel est le sens véritable du *Misanthrope* et réfuter vigoureusement les sophismes de Rousseau, à cette époque où le *Philinte* de Fabre est encore au répertoire? discuter avec les philosophes sur le *Tartufe*? parler de Plaute et de Térence à propos d'*Amphitryon*, de *l'Avare*, de *l'École des Maris*, des *Fourberies de Scapin*? Mais voici, avec *l'École des femmes*, les théories sur l'éducation des filles et sur le mariage; avec *le Malade imaginaire*, les médecins; avec *le Bourgeois gentilhomme*, le mélange des conditions, et dans *les Femmes savantes* la tartuferie littéraire.

Quoi encore? *L'Étourdi*, *les Précieuses*, *Amphitryon*, *le Malade imaginaire* tiennent de près à la biographie de Molière, etc. De tout cela, Geoffroy composera des feuilletons variés, piquants, toujours imprévus et raisonnables.

Je ne dis rien de la comédie au XVIIIe siècle, des tragédies de Ducis, des drames de Kotzbue ou de Mercier. Là, Geoffroy rentre à chaque instant dans l'actualité (au sens où il l'entend), et ses ressources peuvent moins surprendre.

Il a, de plus, l'art de saisir le moindre événement, la plus petite circonstance, — un début, une intrigue de coulisses, l'apparition d'une publication nouvelle, un *bénéfice*, — pour revenir à son cher répertoire sur lequel il lui reste une objection à réfuter, un caractère à éclaircir, une anecdote à conter.

Bref, Geoffroy donne lui-même la définition de sa méthode, lorsque à propos d'*Athalie* il écrit :

J'en ferai d'abord l'*histoire*, et j'essaierai ensuite d'en développer les *beautés*; cela me fournira plusieurs *articles sérieux* que j'*entremêlerai de mes bagatelles ordinaires* [1].

IV

La composition n'est pas le seul mérite du feuilleton : n'oublions pas le style.

Origine scolastique; — exercice de l'enseignement; — pratique de la polémique littéraire — du journalisme politique — d'une critique pour ainsi dire militante; — voilà ce qu'il faut considérer si l'on veut juger le style de Geoffroy. Ajoutons-y, dans le *feuilleton*, la nécessité de réveiller l'attention, de renouveler une matière épuisée, de donner du prix au compte rendu de pièces ineptes... Nous nous expliquerons alors que Geoffroy ait possédé tout à la fois les pires défauts et les qualités les plus remarquables d'un vrai journaliste.

Éliminons d'abord les défauts, qui sont très réels. — Geoffroy a toutes les apparences d'un dogmatique, et il en a la réputation : son style en est la cause. Qu'il ait exprimé d'un ton nonchalant, avec une grâce quelque peu abandonnée, et surtout *sans avoir l'air d'y tenir*, le quart seulement des observations de critique relative qu'on trouve dans ses feuilletons, il serait jugé très différemment. Les formules de raisonnement, les définitions

1. *Débats*, 26 fév. 1806.

autoritaires, les réfutations par l'absurde, tout l'arsenal de la discussion scolastique lui est familier. On n'a pas fait impunément deux années de philosophie chez les Jésuites. — En second lieu, l'habitude de l'enseignement lui a donné quelques manies insupportables. Il *régente* souvent; il traite la contradiction ou l'objection avec la hauteur indignée d'un professeur interrompu par des écoliers malappris. Accoutumé à parler devant des enfants dont il faut vaincre l'indifférence par un ton tranchant, auxquels ils faut *imposer* des formules, et cela en *appuyant*, en se répétant, — Geoffroy se croit en chaire; il frappe fort et semble ne pas admettre une autre opinion que la sienne propre. — Bien plus, il professait la *rhétorique*, et le maître, ici, prêche souvent d'exemple; et sa rhétorique est détestable, les procédés en sont apparents, cherchés, artificiels; ce sont des interrogations, des prétéritions; des comparaisons par *l'un... l'autre..., celui-ci... celui-là*, calqués sur le parallèle de Démosthène et de Cicéron par Quintilien; des apostrophes imprévues et des invocations, qui rappellent tantôt les *Catilinaires* et tantôt la *Milonienne*. Ah! Geoffroy devait être, dans l'ancienne Université, un excellent professeur de rhétorique! — Il y a pis encore. Geoffroy sait que la rhétorique doit s'égayer de quelques *fleurs*; les siennes ne sont pas cueillies chez Tripet, mais dans les parterres de l'École. Parfois, on pense involontairement à la fable de *l'Ane et le Petit Chien*. — Que dirai-je des calembours et des jeux de mots auxquels il se plaît? Ses contemporains en ont fait, dès 1803, un recueil assez amusant qu'il serait très aisé de continuer[1]; et pour une fois, je partage volontiers l'opinion des pamphlétaires. — Enfin, ces plaisanteries vont, de temps à autre, jusqu'à une certaine grivoiserie sénile assez rebutante; au point qu'un jour il raconte et commente, d'après Lucien, une anecdote sur la Vénus de Gnide, qui, le lendemain, lui vaut cette *note* insérée dans le corps du *Journal des Débats* : « Il s'est glissé hier dans le feuilleton... un article qui ne devait pas y paraître. Des mesures sont prises pour qu'à l'avenir pareille chose n'arrive plus[2]. »

Oui, mais, avec les *qualités de ces défauts*, on peut être un journaliste de premier ordre, et parfois un critique d'autorité.

Un *journaliste*, ai-je dit. N'oubliez pas que ces feuilletons sont

1. *Calembours de l'abbé Geoffroy, faisant suite à ceux de Jocrisse et de Mme Angot*...... par G.....s D...l. (Georges Duval). Paris, in-16, an XI (1803).
2. *Débats*, 20 oct. 1811.

lus par des oisifs, des blasés, des gens qui déjeunent ou se promènent. Ceux-là passent vite sur l'article *littéraire* de Dussault ou de Féletz. Geoffroy seul les pique et les réveille. Un jeu de mots, un calembour, est souvent une manière d'entrer en conversation avec un étourdi que l'on amènera tout doucement aux choses sérieuses; et c'est bien ce que nous avons là. Je ne serais pas étonné que Geoffroy ait été tout le premier à hausser les épaules lorsqu'il écrivait une plaisanterie de ce genre. « Voilà ce qu'il leur faut, disait-il... Suis-je assez bête pour vous, mes amis? Me jugez-vous suffisamment à votre portée? Eh bien, continuons... » Mais, peu à peu, le ton changeait; on passait à la discussion critique, aux comparaisons avec les anciens, à des remarques morales, etc. Et le tour était joué. — Quant aux fleurs de rhétorique, Geoffroy en use pour égayer ou renouveler son sujet. Là, il est moins heureux décidément, excepté lorsqu'il les cueille et les présente avec une ironie sournoise, à laquelle n'ont pas toujours pris garde Georges Duval ou Gobet. — Je me hâte d'ajouter ici que les jeux de mots, les calembours, les *élégances*, détachés de l'article et mis bout à bout, donnent du feuilleton une idée aussi fausse que ridicule. Un grand nombre de ces plaisanteries sont franchement mauvaises; d'autres, au contraire, prennent, à leur place, un air d'à-propos et de *convenance*. — Les lecteurs de Geoffroy lui pardonnaient de les amuser quelqufois; ils savaient que ces petites folies ne se trouvaient pas là, comme chez Lepan ou *le caporal Trimm*, pour tenir la place de quelque chose de meilleur, et que ni la critique ni les mœurs n'y perdraient rien.

D'ailleurs, si Geoffroy échoue assez souvent quand il veut se faire léger et badin, il est passé maître dans le sarcasme et l'ironie. Scolastique et rhétorique, pour n'être pas toujours de mise, n'en sont pas moins des armes redoutables, quand l'esprit qui les manie y joint le sens du ridicule et une causticité naturelle. On pourra voir, par les extraits cités au chapitre de la polémique, que Rœderer, Morellet, Chénier, Palissot, ont trouvé leur maître en ce *pédant à férule*. Aucun journaliste de son temps ne peut lui être comparé comme polémiste. Jouy a de l'esprit et du trait; Hoffmann est mordant et vif; mais à tous les deux la *force* manque, je devrais dire l'*éloquence*. Car ce n'est plus de la *rhétorique*, en vérité, ces ripostes véhémentes et cinglantes, où les questions de personnes se mêlent si étroitement avec les principes, où la discussion s'élève et s'élargit, où du sarcasme on

passe à l'indignation. Les plus vigoureux de nos journalistes contemporains ne désavoueraient pas les *feuilletons* contre Palissot ou l'abbé Morellet.

D'autre part, qu'il ait été parfois grossier et malpropre, c'est chose reconnue et condamnée. Mais aussi, quelle vraie langue de *journaliste* ! Comme ces expressions un peu brutales, à l'emporte-pièce, d'une violence populaire ou plutôt *scolaire*, devaient secouer l'engourdissement du lecteur ! Songez donc un peu qu'il y a dans cette société une sorte d'hypocrisie de manières et de ton qui indigne Geoffroy. Des sans-culottes de la veille ne tolèrent au théâtre que des *oremus* et des *jérémiades*, et dans les journaux qu'une fade décence d'expression; appeler certaines choses par leur nom paraît à ces tartufes le dernier degré de l'immoralité. Geoffroy, comme Boileau, comme Port-Royal, comme Fréron, croit qu'il est de l'intérêt des mœurs de bannir pareille hypocrisie. Et il s'attire des *holà* ! dans *le Courrier des spectacles*, dans *le Journal de Paris*, dans les pamphlets comme *l'Innocence reconnue*, pour avoir parlé de *femmes déhontées*, d'*horreur crapuleuse*, de *débauche ignoble et fangeuse*, pour avoir dit que telle scène d'*Agamemnon* est *digne d'un mauvais lieu*, etc. Dès 1803, il doit se défendre sur ce point; et il trouve un auxiliaire précieux en Fiévée, alors censeur des *Débats*, qui lui écrit à deux reprises par la voie du journal, pour le féliciter de l'*énergie de ses expressions*. Dans sa seconde lettre, Fiévée, après avoir cité un passage de la *Logique* de Port-Royal et d'une notice sur Boursault[1], conclut ainsi : « Croyez, monsieur, que les amis des mœurs vous applaudiront toujours lorsque vos expressions couvriront le vice d'infamie, et présenteront comme une maladie épouvantable les fureurs de l'amour que les cœurs froids et les têtes exaltées veulent nous faire admirer; révoltez la pruderie du vice comme Boileau révoltait l'amour-propre des mauvais poètes, et ne soyez jamais assez malheureux pour pouvoir parler de folies honteuses aussi *décemment* que Crébillon fils et Diderot; car c'est alors que, suivant la définition de la *Logique* de Port-Royal, vos expressions seraient déshonnêtes[2]. »

Dix ans après, s'élève une querelle entre Geoffroy et *un fana-*

1. *Notice* des éditeurs du *Répertoire de second ordre* (éd. Dabo, in-16) : « Les lecteurs concluront sans doute avec nous que la licence des termes ne prouve pas toujours la correction des mœurs, et que le vice triomphant ôte plus à l'énergie d'une langue que la délicatesse de la vertu poussée jusqu'à la pruderie. »

2. *Débats*, 15 déc. 1803.

tique du balcon de l'Opéra, au sujet de Mlle Gosselin, une danseuse; on pourra voir quelques-uns des feuilletons relatifs à cette polémique, au tome VI du *Cours*[1]. Le *style* y tient sa place : Geoffroy s'est servi de termes qui offensent la délicatesse du *fanatique*, et lui réplique ainsi :

Ma manière d'écrire ferme, naturelle et franche, ne m'a pas jusqu'à présent trop mal réussi : une fausse délicatesse ne peut qu'énerver, affadir le style; je la laisse aux esprits faux... Une des expressions qu'il me pardonne le moins est celle de *désossée*; elle ne lui déplaît que parce qu'elle est à la fois familière, juste, énergique[2]...

J'ai dit encore que Geoffroy, avec les *qualités de ses défauts*, avait pu donner de l'autorité à sa critique.

Le ton de la critique en effet doit être, comme celui du journalisme, en rapport avec les besoins de ceux à qui elle s'adresse. Geoffroy raisonne, discute avec véhémence, donne des coups de férule ou des coups de fouet; il est en classe, il est en chaire. Eh bien, pour qui donc écrivait-il? ne l'avons-nous pas dit? pour une société qui vraiment a besoin de se remettre à l'école. Ceux qui parlent à cette société, comme Vigée ou Legouvé, comme Féletz ou Boissonnade, avec trop de ménagements ou de mesure, ne se font pas entendre. Voyez au contraire le succès du feuilleton. Quelle popularité rapide et franche! quelle avide curiosité! comme ses moindres jugements, toujours fermes et vigoureux, atteignent directement leur but! — Croyez-vous qu'il était une autre méthode pour réhabiliter Corneille et Racine, pour discréditer la tragédie pseudo-classique, pour ridiculiser à jamais les faiseurs de romanesque et de pathétique? Non, certes; sans rhétorique, sans ironie, sans violence, — Geoffroy n'y eût point réussi.

Mais la valeur intrinsèque de sa critique vient aussi, en partie, du ton que ses ennemis lui ont si vivement reproché. En effet, si les articles de Geoffroy sur le théâtre classique ont fourni largement et fournissent encore beaucoup de *jugements tout faits* bons à citer dans les notes d'une édition, Geoffroy doit cet honneur à la fermeté si nette et si lumineuse avec laquelle il sait formuler une opinion. — On a publié, en 1822, un petit volume dont le titre est significatif; cet ouvrage de 400 pages est intitulé : Manuel dramatique, *à l'usage des auteurs et des acteurs, et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées*,

1. *Cours*, IV, p. 368-383.
2. *Débats*, 7 août 1813. (*Id. ibid.*)

et les jugements tout faits... Dans ce manuel, on lit une suite de fragments assez courts, sans aucun ordre, ni de matières, ni de dates, — mais qui tous ont quelque valeur, et qui la doivent à leur ton impératif et autoritaire. Ce sont vraiment des *formules*, qui pourraient servir de thème à des développements d'idées; j'y renvoie tant de critiques énervés et essoufflés qui, lorsqu'ils raillent leurs devanciers, trouvent sans doute les raisins trop verts.

Enfin, Geoffroy est passionné, passionné comme un satirique et en même temps comme un apôtre. On sait quel est, à ses yeux, le rôle et le devoir de la critique; on sait aussi que les occasions de *batailler* ne lui ont pas manqué. De là sa puissante action sur les lecteurs ses contemporains; de là, son intérêt pour nous. Il nous semble, en le reprenant après quatre-vingts ans, assister à ces représentations orageuses, lutter contre les philosophes, résister avec acharnement à toute une presse déchaînée... Ce n'est pas le moindre mérite du *feuilleton* que de ne jamais engendrer la satiété : combien d'articles écrits d'hier, et avec talent, dont la lecture suivie est dès maintenant impossible.

V

Si à la fin de cette étude sur les principes critiques de Geoffroy on se demande quelle est la valeur définitive du *feuilleton*, la réponse sera donnée par Geoffroy lui-même.

En effet, lui que nous avons vu protester contre les dédains des *littérateurs* envers un *journaliste*, il nous dit, pour nous apprendre à le lire :

> Les aperçus rapides que l'on jette en courant, le lendemain de la première représentation, doivent être mis au rang de ces traits qui échappent dans une conversation vive et animée, où l'on soutient son opinion : il ne faut pas toujours chercher une justesse et une précision bien rigoureuses dans chaque phrase; mais toutes ensemble se modifient, se tempèrent et s'expliquent mutuellement les unes par les autres [1].

Voilà ce que ses adversaires n'ont jamais voulu comprendre.

Et nos contemporains auraient dû lui savoir gré de cette admirable définition de la critique, donnée en 1808, bien avant

1. *Débats*, 13 oct. 1812.

que Villemain et Sainte-Beuve soient venus en apporter un éclatant exemple :

La différence qu'on affecte d'établir, dit Geoffroy, entre les auteurs et les critiques, est illusoire. Saisir avec sagacité les beautés et les défauts d'un ouvrage; les exposer avec esprit et avec élégance; remonter aux grands principes de la morale et de la littérature; faire des excursions sur la société; dévoiler les mystères de l'art; observer les goûts des différents peuples et développer toute la philosophie des lettres; mettre dans son style de la chaleur, de l'agrément, de la variété, une fleur d'urbanité et de plaisanterie; attacher, intéresser, passionner les lecteurs : le critique capable de faire tout cela, pourrait, sans trop de vanité, prendre le titre d'auteur [1].

1. *Débats*, 26 avril 1808 (VI, 129).

LIVRE II

LA POLÉMIQUE DANS LE « FEUILLETON »

S'étonnera-t-on qu'avec de pareilles théories critiques et philosophiques, — avec une franchise telle envers les auteurs et les artistes, — avec un style si mordant et si brutal, — Geoffroy ait vécu dans une incessante polémique?

Tous ceux d'abord qui, à un titre quelconque, représentent ou défendent la philosophie du XVIII[e] siècle, considèrent le rédacteur du Feuilleton comme leur ennemi personnel. — Les journalistes, les *chers confrères* de Geoffroy, sont perpétuellement armés en guerre contre lui. — Les auteurs et les acteurs trop sévèrement jugés ne manquent pas de protester, soit directement, soit par l'entrémise de bons amis anonymes, qui ne seraient pas moins inconnus s'ils s'étaient nommés. — Les caricatures et les théâtres de marionnettes s'en mêlent aussi, et répandent jusque chez les simples badauds la renommée du Père Feuilleton.

Celui-ci, la plupart du temps, se contente de hausser les épaules.

> J'ai bien des ennemis visibles et invisibles, écrit-il en 1811; on débite force sottises, force calomnies sur mon compte à ceux qui ne me connaissent pas; on fait contre moi des libelles anonymes; on m'attaque dans les journaux... Je ne réponds presque jamais aux injures : mes écrits quotidiens répondent à tout; ce sont autant de pièces justificatives de ce grand procès, toujours pendant au tribunal du public : il serait au-dessous de moi de me défendre autrement [1].

Mais souvent aussi, quoi qu'il en dise, Geoffroy relève le défi. On sent alors, à la violence des arguments et des mots, qu'il s'est longtemps contenu, et que, comme un passant d'abord dédaigneux des quolibets, il se retourne enfin pour fustiger quel-

1. *Débats*, 19 sept. 1811

ques-uns des drôles qui le poursuivent. Ses répliques débutent par l'ironie, tournent à l'aigreur, à la colère, à l'invective, et, souvent, de l'indignation montent à l'éloquence. C'est dans la polémique que Geoffroy est vraiment un *journaliste*, au sens tout contemporain du mot. Quand on aura lu quelques-unes des pages que nous allons citer, on regrettera que ce talent vigoureux, prompt à la riposte, heureux et plaisant dans le choix des épithètes, d'une perspicacité maligne et sûre, ne se soit pas exercé dans un champ plus large et plus fécond. Geoffroy journaliste politique de l'opposition, sous un régime tolérant la liberté de la presse, eût été dans son véritable élément; il aurait pris rang à côté de nos meilleurs pamphlétaires.

En tout cas — nous l'avons déjà dit, — l'époque à laquelle il a fait de la critique littéraire était particulièrement favorable à son talent. Je ne puis le concevoir comme le pontife d'un culte respecté; il lui fallait des dieux à relever, des idoles à briser, — abattre Voltaire et réhabiliter Racine. Aussi, cette verve de polémiste qui se déploie à l'aise et sans frein dans quelques articles est-elle sans cesse en ébullition. Point de critique qui ne devienne une thèse ou un réquisitoire.

Les adversaires de Geoffroy peuvent se diviser en trois groupes : les *philosophes*, c'est-à-dire ceux qui, comme Rœderer ou Palissot, représentent les traditions du XVIIIe siècle; — les *journalistes*, ses confrères; — et les *auteurs*.

CHAPITRE I

LES PHILOSOPHES

Le parti philosophique. — M.-J. Chénier. — *Le Journal de Paris* et Rœderer. La politique de Geoffroy. — Querelle avec Morellet et Palissot.

I

Bien entendu, c'est en attaquant Voltaire que Geoffroy s'attira tout d'abord la colère des philosophes.

Mlle Volnais débute dans *Mahomet* et dans *Sémiramis*. Geoffroy en profite pour regretter que la sentence de Crébillon contre *Mahomet* n'ait pas été l'arrêt de mort de la pièce, et pour écrire sur *Sémiramis* un de ses plus violents articles.

Voilà, dit-il après une série de critiques fort sévères, ce qui justifie les sifflets dont ce salmis dramatique fut accueilli, avant que le fanatisme d'un *troupeau d'énergumènes* eut asservi l'opinion et ravi à la république des lettres toute espèce de liberté [1].

Les *énergumènes* se fâchèrent. Le *Journal de Paris* publia, du 1er au 17 messidor IV, une série de petits articles d'une valeur très inégale, où Geoffroy était raillé et calomnié à plaisir. Celui-ci, cependant, ne ripostait qu'en traitant *la Mort de César* de « *déclamation de collège* » et *Zaïre* de *roman*. Mais, le 17 messidor, à la fin d'un article long et détaillé sur *Zaïre*, pour la clôture des débuts de Mlle Volnais [2], il faisait allusion aux *Nouveaux Saints* de M.-J. Chénier.

C'était un petit pamphlet en vers, dans lequel l'auteur de *Charles IX* attaquait par l'ironie, à la manière de Voltaire, les défenseurs de la tradition et les apôtres de la renaissance reli-

1. *Débats*, 17 prair. IX. — 6 juin 1801.
2. *Id.*, 17 mess. X. — 6 juillet 1802.

gieuse. La Harpe, Geoffroy, Chateaubriand, Mme de Genlis, y sont particulièrement visés, soit dans les vers, soit dans les notes. En veut-on un échantillon :

Courage, marguilliers! N'entendez-vous pas braire
Les fils, les compagnons de l'âne littéraire?
« Oui, par Martin Fréron, le triomphe est certain,
Dit Geoffroy; venez tous, héritiers de Martin,
Et vous surtout, Clément, son émule intrépide,
Philoctète nouveau de ce nouvel Alcide.
Soyons gais, buvons frais; honneur à tout chrétien!
Dieu prend soin de sa vigne, et *les Débats* vont bien,
La dixme reviendra; nous en aurons la gloire :
Vive les *oremus* et la messe après boire!
Pour la philosophie, oh! c'est le temps passé;
Grâce à Clément et moi, Voltaire est renversé,
Nous avons longuement disserté sur Alzire,
Sur Tancrède et Gengis, sur Mérope et Zaïre;
On est désabusé de ces méchants écrits,
Si bien que mes extraits font bâiller tout Paris.

Le nom de Geoffroy est accompagné de cette note : « Le citoyen Geoffroy rédige en partie *le Journal des Débats*. A l'entendre, les tragédies de Voltaire sont détestables; Monvel et Talma sont de mauvais auteurs tragiques; la musique d'*Euphrosine* et de *Stratonice* écorche ses oreilles... entières. Courage, Méhul! Quand Apollon punit Marsyas, il commença par les oreilles [1]. »

Dans son article du 17 messidor, le critique ne relève aucune des attaques lancées contre lui; il n'intervient pas, personnellement, dans la discussion. Avec une tactique plus savante et plus maligne, il se contente de louer le zèle de Chénier en faveur de Voltaire.

Pour peu qu'on abaisse Voltaire de quelques degrés, dit-il, ses amis et ses admirateurs tremblent toujours de se trouver au-dessous de rien... Si le maître est maltraité, à quoi doivent s'attendre les valets? Si l'on découvre quelques taches dans la charmante *Zaïre*, quel sera le sort de *Don Carlos* [2]?

Comme *le Journal de Paris* ne désarmait pas, Geoffroy continuait une guerre d'escarmouches, à propos de *Tancrède* [3],

1. *Œuvres de Chénier*, Paris, 1829, in-8, III, 170.
2. On publia, peut-être à l'instigation de Geoffroy, qui s'y trouve fort loué, une réponse au pamphlet de Chénier, *les Nouveaux Athées* ou *Réfutation des Nouveaux Saints*, par René Perin et Bizet, an IX — 1801.
3. *Débats*, 13 therm. IX. — 1er août 1801.

d'*Alzire* [1], d'*Andromaque* [2]; et il se montait de plus en plus, il s'irritait « contre les prétendus oracles de la philosophie dont les brillantes déclamations ne couvrent qu'un fond de sottises et d'absurdités » [3]. — Mais ce n'était là qu'un *prélude*. Geoffroy, tout en expédiant sa besogne quotidienne, préparait sous main une riposte vigoureuse; riposte adressée non pas à Chénier, ni au *Journal de Paris*, mais à un article paru le 16 thermidor au *Mercure* sous le nom d'Esménard. Le 7 fructidor, *les Débats* publient dans le corps même du journal cinq colonnes compactes, sous ce titre : *Mon apologie, ou Réponse du rédacteur du Feuilleton du Journal des Débats à un article inséré dans le n° 28 du Mercure.*

La réplique ne fut pas relevée par Esménard. Alors intervint un autre disciple de Voltaire, un autre chef du parti philosophique, un de ces idéologues que Bonaparte se plaisait à consulter — on va le voir — et que Napoléon devait traiter de rêveur dangereux. Rœderer, dans *le Journal de Paris*, consacra un pesant article à la défense du maître.

Mais trop préoccupé de rabaisser Geoffroy, Rœderer laissa échapper, dans son réquisitoire, quelques lignes assez naïves, et qui surprennent de la part d'un esprit aussi fin : « Quand je jette les yeux sur ma bibliothèque, disait-il, et que je vois, sur toute la longueur d'un rayon, entre Rousseau, Fontenelle, Racine et Robertson, 70 volumes 8° de Voltaire, en caractère de Baskerwille, en papier vélin, reliés en maroquin et dorés sur tranches, et que laissant ensuite tomber ma vue sur mon bureau ou sur ma cheminée, j'y vois *le Mercure* de la quinzaine ou *le Journal des Débats* de la matinée, je me dis : « Voltaire est là pour mille ans! *le Mercure* et *le Journal des Débats* ne seront ici que jusqu'à demain [4]. » — L'admiration béate et lyrique de Rœderer pour 70 volumes si bien reliés, inspire à Geoffroy une de ces réponses où l'ironie et le persiflage se mêlent heureusement à la vigueur, au bon sens, où, suivant sa méthode, il élève brusquement le débat et le transforme en une éloquente apologie personnelle :

Quand je me représente, dit-il, le citoyen R*** dans son fauteuil, promenant des yeux éblouis sur son édition dorée, et laissant tomber ensuite un regard dédaigneux et distrait sur sa table, où gît la feuille du *Journal des Débats* de la matinée, à côté du triste *Mercure* de la

1. *Débats*, 22 therm. IX. — 10 août 1801.
2. *Id.*, 26 therm. IX. — 14 août 1801.
3. *Id.*, 27 therm. IX. — 15 août 1801. Ces dates si rapprochées font sentir tout ce que la lutte a de vif et de pressé.
4. *Journal de Paris*, 9 fruct. IX. — 27 août 1801.

quinzaine, que je me retrouve alors petit! J'avoue que j'ai besoin de toute ma raison pour n'être pas épouvanté de mon néant. J'appelle à mon secours quelques illusions consolantes. Je dis : *Il y a des articles de journaux dont la réunion pourrait faire de bons ouvrages, tandis qu'il y a beaucoup d'ouvrages dont les chapitres feraient de très mauvais articles de journaux.* Plus de la moitié de l'immense collection de Voltaire n'est-elle pas formée de pamphlets qui sont absolument dans le ton d'un journal? Le *Cours de littérature* de La Harpe est un ouvrage considérable, puisqu'il a déjà douze volumes, et qu'il pourrait occuper au moins un sixième de rayon dans la bibliothèque du citoyen R***; eh bien! qu'est-ce que cet ouvrage, sinon le recueil des extraits que La Harpe composait pour les journaux? En vérité, mon confrère R*** est trop modeste et n'estime pas assez son état; il faut avoir plus de caractère et de fierté. *Je me flatte, j'espère que le Journal des Débats, si le public lui continue sa faveur, sera pour la postérité un monument très curieux de l'histoire littéraire, morale, politique et philosophique de notre temps* [1].

Voilà une vraie et belle réponse de *journaliste*, et de journaliste qui décidément a conscience de son rôle et de l'importance de son *métier*; qui s'irrite à bon droit de l'indifférence des auteurs pour les *gazetiers* et les *folliculaires*; et qui prévoit, dirait-on, que notre siècle placera tout à côté de ses poètes, de ses philosophes et de ses romanciers, des écrivains qui auront été *journalistes*, et rien que cela. — On l'a déjà vu plus haut protester contre la légèreté dédaigneuse avec laquelle le public traitait les journaux, et définir ses feuilletons « les chapitres d'un grand ouvrage ».

Tandis que Geoffroy réfutait ainsi les allégations injurieuses de Rœderer, Chénier lançait une autre brochure, et n'y épargnait pas le *Feuilleton* [2]. En tête de « cette petite drôlerie », le soi-disant auteur, l'abbé Mauduit, adressait une *lettre à l'éditeur*, et s'exprimait ainsi : « Dans mon religieux préambule, j'ai fait commémoration de trois de nos patrons les plus signalés : M. l'abbé Geoffroy, François-Auguste de Chateaubriand et Mme de Genlis... Pour M. l'abbé Geoffroy, je vous prie de lui recommander et l'auteur et l'ouvrage! Mais ne vous y trompez pas : s'il en dit du bien, je suis infailliblement sauvé dans l'autre monde, mais je suis perdu dans celui-ci. Qu'il déchire l'ouvrage et l'auteur, il rend mon succès infaillible... J'ai foi complète en ce digne homme : je lis tous les matins son feuilleton; et tous les matins, après cette lec-

1. *Débats*, 14 fruct. an IX. — 1er sept. 1801.
2. *Les Miracles, conte dévot*, Paris, Dabin, 1802 (an X), in-8. — La deuxième édition est augmentée d'une *Lettre de M. l'abbé Mauduit à M. l'abbé Geoffroy*, t. III, p. 239 des *Œuvres complètes*, 1829.

ture, je dis avec le grand Saint Augustin : *Je crois parce que cela est absurde*... J'aime à voir avec quelles injures édifiantes, avec quelle sainte brutalité l'intrépide Geoffroy combat chaque jour la damnée philosophie du XVIIIe siècle. Sans doute il est payé, comme cela est juste, en raison de l'absurdité : s'il n'est pas millionnaire, il est volé [1]. »

La plaisanterie n'est pas neuve; et quoique l'expression ne manque pas d'une certaine force, elle est trop *lourde* pour la polémique. Le nom de Geoffroy n'apparaît plus qu'au début du *Conte* [2]. Quant au sujet même de ces *Miracles*, ce sont les *gabs* bien connus du *Pèlerinage de Charlemagne*. Chénier, pour un récit de genre, n'a la plume ni assez légère ni assez naïve; bien plus, l'ironie d'esprit fort dont il enveloppe ses plaisanteries sonne faux, parce qu'il s'y mêle plus de haine que de gaîté: l'impression qu'on en retire est plutôt une sorte de pitié pour le poète qui a pu se tromper ainsi sur la nature de son propre talent. Aussi Geoffroy avait-il beau jeu contre lui. Cette fois il riposte directement, et, avec son habileté ordinaire, il défend en sa personne tous les amis de l'ordre et de la vraie liberté.

Il semble, dit-il, que dans ce moment le retour aux idées justes et saines, fruit de la sagesse du premier magistrat de la république, provoque un mouvement d'opposition de la part de certains esprits qui n'ont étudié la morale et la politique que dans les pamphlets de Voltaire. Le moment où les mœurs s'épurent, où le culte s'organise, est sans doute très favorable pour répandre parmi le peuple de grossières facéties assaisonnées d'impiété et de débauche... Depuis qu'il est bien prouvé que la licence conduit à l'esclavage et à la mort, il n'y a plus le mot pour rire dans toutes ces farces de quelques insensés : ces prétendus esprits forts ne sont plus que des fous dangereux et de mauvais politiques [3].

Il finit en plaignant ce *conteur* dévot d'en être réduit, pour faire sensation,

1. *Lettre de l'abbé Mauduit à l'abbé Geoffroy* (*Œuvres*, III, p. 243).

2. Les temps sont durs et la foi périclite.
Saints! à vos rangs; un généreux effort!
Si quelqu'un rit, criez à l'esprit fort;
Jadis Molière, en sa verve maudite,
Calomnia méchamment l'hypocrite,
Geoffroy convient que Molière eut grand tort.
Du feuilleton respectant les oracles,
J'ai résolu, pour raffermir la foi,
De vous conter d'assez brillants miracles.
Les Miracles, V, 1-9.

3. *Débats*, 4 mess. x. — 23 juin 1802.

à la misérable ressource de bateleurs de la foire; c'est un bien triste mérite que celui de se vautrer dans l'ancienne fange de Voltaire, de fouiller les ordures du grand Lama... La débauche et l'impiété n'ont plus de sel dans les livres : la saison en est passée [1].

Chénier insiste. Il donne une nouvelle édition de ses *Miracles*, augmentée d'une *Lettre de M. l'abbé Mauduit à M l'abbé Geoffroy*, où il essaie encore de l'ironie. Ce sont des facéties sur la Bible, sur les cardinaux et les moines; ce sont des citations du *Lutrin*, des allusions à *Tartufe* et à *l'Écossaise*; enfin, Chénier rappelle à Geoffroy un prétendu vers de son *Caton*, et l'engage à lire *la Journée du chrétien* pour demander à Dieu la patience et la résignation.

Tout n'est pas mauvais, tout n'est pas faux, dans la diatribe de l'abbé Mauduit. Mais, à lire parallèlement Geoffroy et Chénier, on est frappé de ceci : Chénier combat avec des armes émoussées, suivant une tactique ancienne; Geoffroy déplace et renouvelle le débat. La Révolution ne fournit rien à Chénier : on croirait lire un pamphlet daté de 1789, avec les indignations obligées sur la Bastille, le donjon de Vincennes et l'inquisition : et nous sommes en 1802! Voyez, au contraire, comme Geoffroy sait choisir et faire valoir des arguments d'actualité. Il ramène toujours la discussion à un seul point :

Les *philosophes* ont voulu, préparé, attisé le mouvement révolutionnaire : quels ont été les fruits de leur zèle? l'anarchie, les massacres, la terreur. Nous sortons à peine de cette épouvantable crise, et quelques-uns de ces philosophes voudraient renouveler l'expérience! Ce sont des ennemis publics.

Sur ce terrain, Geoffroy est si fort, il est vraiment si bien soutenu par l'opinion, qu'aucun de ses adversaires n'ose l'y suivre pour l'y combattre.

Chénier revint à la charge dans son *Épître à Daunou*, qu'il publia en tête d'une nouvelle édition de son *Fénelon* [2]. Geoffroy lui répliqua le 8 janvier 1803. Retour de Chénier en 1805, avec son *Épître d'un Journaliste à l'Empereur* [3], avec son *Discours sur les poèmes descriptifs* [4], et enfin son *Épître à Voltaire* [5]. Le *feuilleton*, sans répondre directement, continuait la guerre, *Fénelon*

1. *Débats*, 4 mess. x. — 23 juin 1802.
2. *Œuvres de Chénier*, Paris, 1829, in-8, II, 247.
3. *Id.*, III, 78.
4. *Id.*, III, 36.
5. *Id.*, III, 84.

ou *Henri VIII* lui en fournissaient-ils l'occasion, Geoffroy décochait à Chénier un trait toujours aigu, parfois empoisonné [1].

Telle fut la querelle de Geoffroy avec M.-J. Chénier.

Nous pouvons passer sur quelques escarmouches avec Suard et *le Publiciste*; les adversaires de Geoffroy préparent contre lui un effort violent et passionné, et il faudra au *feuilletoniste* autant de souplesse que de vigueur pour y résister.

II

Le moment est décisif pour les *idéologues* [2]. Les concessions, si légitimes d'ailleurs, et si nécessaires, que le premier consul a faites aux croyances de la majorité des Français, ont été accueillies avec certaine défiance par les héritiers et les continuateurs du XVIIIe siècle. D'autant plus que la *réaction*, en applaudissant à ces réformes, semble vouloir engager Bonaparte à marcher plus avant dans la voie d'une contre-révolution; elle le tire, pour ainsi dire, de son côté, et l'invite avec une ardeur tout à la fois discrète et pressante, à restaurer la monarchie. Bonaparte écoutera bientôt ces sollicitations, en confisquant à son profit l'œuvre de la réaction. Mais, en 1803 et 1804, il prête encore une oreille assez distraite aux philosophes. Il permet aux idéologues de combattre dans *la Décade*, dans *le Publiciste*, dans *le Journal de Paris*, le retour à la tradition nationale et religieuse.

Rœderer était le rédacteur politique du *Journal de Paris*. Nous venons de le voir intervenir dans la querelle d'Esménard avec Geoffroy au sujet de Voltaire. Les vives ripostes, les fortes railleries du feuilleton, l'ont blessé dans sa vanité d'écrivain et dans ses convictions d'idéologue. Il est bien auprès du maître; il se jure de perdre Geoffroy, et il s'y applique si habilement qu'il n'eût pas manqué d'y réussir, malgré toutes les ressources du plus souple des adversaires, si déjà Napoléon n'eût percé sous Bonaparte. Rœderer attaque Geoffroy de deux côtés : d'une part, il rédige pour le premier consul un rapport sur *le Journal des Débats*, d'autre part il publie dans *le Journal de Paris* des articles mordants contre le *feuilleton*, dont il signale les dangereuses tendances réactionnaires, et il ordonne à *ses gens* d'achever la

1. *Débats*, 13 germ. XIII. — 3 avril 1805 (VI, 321); et 22 fév. 1807.
2. Cf. *les Idéologues*, par F. Picavet, Paris, Alcan, 1891, in-8.

besogne en faisant pleuvoir sur Geoffroy une grêle d'épigrammes et d'injures.

Les accusations de Rœderer étaient formelles et pressantes : « Il ne faut pas fermer les yeux à l'évidence, dit-il; le sort de tout le siècle qui commence dépend d'un sévère examen du système qui gouverne aujourd'hui la littérature; le sort de la Révolution et du gouvernement n'en dépend pas moins... Car enfin, tous nos magistrats, tous nos guerriers, sont des hommes du XVIIIe siècle, des hommes élevés dans les principes qui ont commencé et terminé la Révolution, et il est impossible de répandre chaque matin dans l'esprit de 100 000 lecteurs la haine de la Révolution et de ses principes sans faire refluer cette haine sur les hommes qui, depuis douze années, ont le plus honorablement servi la patrie[1]. »

Et dans son *rapport*, il va plus loin; il découvre avec une rare finesse la tactique du parti :

« L'esprit du journal, dit il, est de faire une guerre ouverte : à la Révolution, aux sciences mathématiques et physiques qui ont corrompu la morale, desséché les âmes et conduit à l'athéisme; à la philosophie du XVIIIe siècle; à la littérature du XVIIIe siècle parce qu'elle s'est associée à la philosophie; de gémir sur l'état actuel de la France et la dépravation des mœurs, de faire toujours l'éloge du siècle de Louis XIV, et de la fin du règne où le clergé eut le plus de puissance... *On y lit quelquefois l'éloge du Premier Consul, mais toujours sur ce que le Premier Consul fait pour le clergé, sur les intentions qu'on lui suppose pour le rétablissement des anciennes institutions et la ruine complète des nouvelles*[2]. »

Pour expliquer le prodigieux succès des *Débats* qui avaient alors à eux seuls plus d'abonnés que tous les autres journaux réunis, Rœderer répartit en trois classes les lecteurs du journal : 1er les *oisifs* (ce sont les plus nombreux); 2e les *frondeurs*; 3e les *mécontents* : sur cette dernière catégorie, il appelle vivement l'attention du premier consul. Mais on verra avec quel à-propos Geoffroy a *rétorqué l'argument*.

Dans sa revue des principaux collaborateurs, Rœderer distingue Geoffroy; là, toutes les plaisanteries et toutes les injures courantes contre le *Père Feuilleton* sont reprises et mises au point

1. *Journal de Paris*, janvier 1804.
2. *Livre du Centenaire du Journal des Débats*, Paris, 1889, p. 67. — Cf. Hatin, *Histoire de la Presse*, VIII, p. 479.

par un maître : « Les auteurs choisis, dit-il, on cherche un rédacteur, et l'on fait avec lui ce marché :

« Mon ami, nous sommes des politiques profonds, qui avons des vues élevées et voulons servir de grands intérêts. Tu ne connais rien à tout cela; mais tu es un bon gros rhéteur, bien pédant, bien rustre, bien grossier, un de ces braves gens à qui les gueulées ne coûtent rien; tu es parfois jovial, et même trivial, quand le vin te monte au cerveau. Nous te prenons pour la *littérature*, et tu prendras le titre de rédacteur de la feuille. Tu t'établiras sur le devant de notre boutique, et l'on t'arrangera pour cet effet une petite estrade bien commode, avec un petit fauteuil, couvert en panne à la mode. Quand tu seras assis là, tu n'auras autre chose à faire que de crier : *A bas le* XIXe *siècle! à bas les philosophes! vive le siècle de Louis XIV! vivent les capucins et les dragonnades!* et de dire des injures à tous les passants. Plusieurs passeront sans rien dire; plusieurs se retourneront. L'un t'appellera sot, l'autre t'appellera *vil drôle*, un troisième te donnera des nasardes. La foule te regardera et rira, et tu diras : *Entrez, messieurs, entrez là dedans; vous en verrez bien d'autres* (*moyennant 54 francs par année*). Voilà à quoi se bornera ton service. Tu sera bien payé, de plus voituré, et le vin vieux ne te manquera pas. »

Tout cela était fort spirituel, et complétait à merveille le réquisitoire précédent. Mais Rœderer devait trouver à qui parler.

Tandis que Fiévée défendait *le Journal des Débats* auprès de Bonaparte, puis de Napoléon, et qu'en dépit de Rœderer et de Fouché surtout, il en retardait du moins la confiscation [1], Geoffroy — d'accord certainement avec Fiévée — se chargeait de riposter à Rœderer dans le feuilleton même et de déterminer un courant d'opinion en faveur du journal.

Il écrit une série de quatre articles importants, les 24 et 25 janvier, 18 et 27 février 1804. Le dernier seul figure dans le *Cours*, sous ce titre : *Mes conclusions*; pour bien saisir les conclusions, il n'est pas inutile de connaître les principaux points de la discussion.

Il n'a jamais été porté aux Comités de Salut public et de Sûreté générale, dit-il, une dénonciation mieux conditionnée, c'est-à-dire plus extravagante et plus atroce. Toutes les feuilles, toutes les lignes

1. Cf. Hatin, VII; *le Livre du Centenaire des Débats*, p. 75-83; et surtout la *Correspondance* de Fiévée, 3 vol., 1836.

du *Journal des Débats* portent la réfutation pleine et entière de ces horribles mensonges qui sentent la crapule démagogique [1].

Et voici sur quel ton il déclare la guerre à ses ennemis :

Les restes impurs de ces tartufes littéraires qui ont bouleversé la France, s'agitent encore jusqu'au fond des égouts où l'opinion publique les a plongés. Ces hommes, trop heureux d'être oubliés, osent lutter avec la rage du désespoir contre le mépris et l'indignation des honnêtes gens qui les repoussent avec horreur... Une ligue nombreuse, composée des sots, des ignorants, des charlatans et des fanatiques révolutionnaires, s'arme contre *le Journal des Débats* de toutes les noirceurs, de toutes les perfidies que peut inventer la vengeance philosophique... *Le Publiciste*, *le Journal de Paris*, *le Citoyen français* sont les trois principaux cloaques où barbotent quelques énergumènes.

Puis il s'adresse directement à Rœderer :

L'affaire devient chaude et grave. Je préviens l'auteur de ces délations infâmes qu'il n'en recueillera d'autre fruit que la honte et le mépris; il a besoin que je lui donne encore une leçon de sagesse et de logique [2].

Sous cette violence (nous dirions, *sous cette grossièreté*, si l'attaque n'excusait le ton de la réponse), on sent beaucoup moins de courage que de crainte [3]. Crainte justifiée, certes! Geoffroy sait ce qu'il en coûte à être dénoncé comme *suspect*. — Aussi, la peur lui donne-t-elle plus de décision et de témérité : il jouera le tout pour le tout : il confondra sa cause avec celle des honnêtes gens, avec celle de la pacification politique et religieuse, avec celle de la morale et de la justice.

Ne croyez pas d'ailleurs qu'il perde son sang-froid! Des injures, il en dira sans doute; mais seulement pour déshonorer ses adversaires, à la façon d'un orateur antique, ou d'un avocat effronté. Il ne néglige pas, pour cela, le fond même de la question; et alors, il peut remercier le ciel d'avoir jadis pratiqué, au noviciat de la rue du Pot-de-Fer, et au collège Louis-le-Grand, toutes les finesses de la scolastique. — On lui reproche d'avoir outragé le XVIII[e] siècle? Quand? où? comment? s'écrie-t-il avec indignation.

1. *Débats*, 24 janv. 1804.
2. *Id.*, 24 janv. 1804
3. Fiévée, dans une de ses *Notes* à Bonaparte, écrit : « Ils ont poussé le délire jusqu'à vouloir placer Geoffroi dans la conspiration de Georges... Geoffroi est l'homme du monde le plus craintif; un vieux professeur n'est pas obligé d'avoir du courage; ainsi la peur aurait suffi pour le rendre prudent. Il aime la tranquillité dont il jouit et l'existence pécuniaire qu'il a su se créer. » (Fiévée, *Correspondance*, Paris, 1837, in-8, t. II, p. 102, note XXXIII.)

J'ai déploré, sans doute, la corruption des mœurs et les systèmes pernicieux... Je me suis élevé contre l'abus que certains hommes ont fait de leurs talents dans ce siècle, contre l'épouvantable débordement de passions, de fureurs et de crimes, qui en a signalé la fin.

Il condamne la philosophie? Mais par *philosophie*, il entend alors

les maximes d'impiété, d'immoralité qui, réduisant l'homme à l'intérêt de ses passions, lui inspirent le mépris de toute autorité divine et humaine... Peut-on être assez absurde, assez extravagant, pour confondre cet esprit de Diderot, d'Helvétius, de Raynal, de Lamettrie, etc., avec le véritable esprit philosophique, l'esprit de prudence, d'humanité, de justice, de bienfaisance, de respect pour la religion, les mœurs et les lois [1]?

Rien de mieux. Et maintenant, quelle n'est pas l'insolence de ceux *qui osent confondre cette espèce de philosophie avec le gouvernement!*

Le *gouvernement*! Mais Geoffroy en est le plus grand, le plus sincère admirateur!

Misérables imposteurs, s'écrie-t-il, ne voyez-vous pas que sa plus grande gloire est d'avoir anéanti cette révolution qui vous inspire un intérêt si tendre, d'avoir flétri cette abominable doctrine que vous regardez toujours sans doute comme le code de la raison et de l'humanité. Il a rappelé au sein de leur patrie, les citoyens que vos folies avaient dispersés; il a fait renaître le crédit et la confiance que vos injustices et vos persécutions avaient bannis : et vous osez parler ici de cette révolution dont un sage gouvernement a fermé pour jamais l'abîme!... Les hommes que vous citez sont l'ornement du XVIIIe siècle, et vous en êtes l'opprobre : n'outragez point ces hommes respectables en disant qu'ils ont été élevés dans les principes de la Révolution. Ils en ont bientôt senti le danger; leur âme honnête et généreuse a rejeté ces honteuses semences de malheurs et de crimes [2]!

C'est peut-être déplacer un peu la question, et se justifier en donnant le change! Car, enfin, la Constitution de l'an VIII était établie sur le principe même de la Révolution. Mais je crois Geoffroy tout à fait sincère dans son attachement à cette constitution qui l'a rendu à la vie et aux lettres. D'ailleurs, lui que l'on accuse de travailler dans l'ombre au rétablissement de la monarchie, qu'en avait-il reçu et que pouvait-il en attendre?

Louis XV et Louis XVI, dit-il avec une juste fierté, ne m'ont fait ni bien ni mal. *Mihi Galba, Otho, Vitellius, nec injuria nec beneficio cogniti.* Je n'en ai pas été connu. Je n'ai perdu à la Révolution qu'un emploi

1. *Débats*, 25 janv. 1804.
2. *Id., ibid.*

très pénible, très obscur, très dédaigné, et qui n'était pas propre à flatter la cupidité. Mon existence est aujourd'hui beaucoup plus heureuse qu'elle ne l'a jamais été [1]...

Auparavant, il avait dit avec une franchise plus explicite encore :

Ce qui m'attache à la Constitution actuelle, c'est que j'y trouve un abri contre les orages politiques [2].

Mais quoi! en 1800, dans cette *Année littéraire* qu'il vient de restaurer n'écrit-il pas déjà :

Effaçons entièrement de notre souvenir l'image de ces désastres! ou si quelquefois nous les retraçons à notre pensée, *que ce soit uniquement pour mieux sentir le prix du calme dont nous jouissons;* que ce soit pour bénir davantage *la main qui nous a sauvés*, et nous attacher plus fortement encore au mouvement protecteur qui a détruit toutes les factions, rendu à la France le bonheur, la liberté, la gloire, *et à chaque citoyen l'exercice paisible de ses facultés et de son industrie : O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit* [3]*!*

On peut affirmer qu'il y a une vraie franchise dans les éloges que Geoffroy accorde de loin en loin au premier consul et à Napoléon. Geoffroy cherche seulement à protéger l'indépendance de son feuilleton; et il y arrive par d'habiles flatteries, — si le nom de *flatteries* peut convenir à des hommages toujours motivés en eux-mêmes puisqu'ils s'adressent au vainqueur de Marengo ou d'Austerlitz, au négociateur du Concordat, à l'amateur de la grande tragédie classique, etc. Ce sexagénaire désabusé, rudement éprouvé par la Révolution, installé dans un domaine qu'il a transformé en royaume, ne croit pas se déshonorer en payant de quelques éloges, très espacés, une liberté qui fait tant de jaloux, et que ce gouvernement lui laisse en dépit de ses ennemis.

Car le fameux *rapport* ne fut d'aucun effet contre le feuilleton, non plus que les attaques répétées du *Journal de Paris* et du *Publiciste*. Quand *les Débats* se virent imposer un censeur, bien plus, le jour même où les Bertin en furent dépossédés, le feuilleton garda son indépendance [4]. Sans doute, Napoléon,

1. *Débats*, 25 janv. 1804.
2. *Id.*, 9 sept. 1803.
3. *Année littéraire*, an VIII — 1800, t. II, n° 7 (conclusion d'un article sur *Charles IX*).
5. Cf. Fiévée, *Correspondance...* (note XXXIII). *Note de l'Empereur* : Un censeur a été donné au *Journal des Débats*, par forme de punition; le feuilleton de Geoffroy a été soustrait à la censure, ainsi que la partie littéraire (II, p. 114).

peu capable d'apprécier et de respecter la solidité critique de Geoffroy, trouvait en lui un utile *amuseur de l'opinion publique*; et l'on sait qu'il eut besoin, et toujours de plus en plus, de compter sur les diversions.

Aussi faut-il considérer comme d'assez spirituelles plaisanteries, mais comme de vaines imputations, et l'épigramme célèbre où le sénat *aspire à prouver* ce que sent l'odorat intelligent de Geoffroy, et le *Dialogue des morts* où Jouy nous représente le critique se vantant cyniquement de sa versatilité politique [1], et les accusations d'Alex. Duval [2].

D'ailleurs, il faut savoir y regarder de près. Rœderer, lui, n'était pas dupe, on l'a vu, de la tactique du *Journal des Débats*. De quoi Geoffroy félicite-t-il le premier consul, au grand scandale des idéologues et des révolutionnaires muselés, sinon d'avoir *mis fin à la Révolution*? Ne va-t-il pas, suivant la méthode familière aux prédicateurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, jusqu'à donner des *éloges anticipés*, pour obtenir l'acte qui doit les justifier?

Qu'on reprenne à la Comédie-Française la *Paméla* de François de Neufchâteau, Geoffroy écrit :

Quoi! lorsque le premier consul, jaloux d'établir le bonheur de la France sur des bases solides, médite, dans sa sagesse, les moyens d'organiser d'une manière plus convenable l'antique religion des Français, lorsqu'il s'empresse de renouer nos anciennes relations avec le saint Siège, vous criez en plein théâtre qu'on n'a pas besoin de religion, qu'il ne faut que de la morale! *Vous entravez là autant qu'il est en vous, les desseins généreux et bienfaisants du chef de la république*; vous voulez nous ravir le seul garant qu'on puisse avoir de la probité des hommes; vous renversez le fondement le plus solide de la société. En vérité, citoyen François de Neufchâteau, est-ce là ce que vous appelez avoir de la morale [3]?

Cette *flatterie* est une véritable *leçon*. De même, à propos des *Visitandines* de Picard, représentées à l'Opéra-Comique.

Lorsqu'on chassait de leurs asiles ces filles innocentes, insulter à leur malheur, calomnier leurs mœurs, et vouloir leur arracher jusqu'à leurs vertus, c'était faire preuve de barbarie, beaucoup plus que d'esprit et de talent. *Dans le moment surtout où le premier consul, inspiré*

1. Jouy, *le Franc Parleur*, t. I, p. 129. (*Gazette de France*, 23 juillet 1814.)

2. Il s'agit de l'interdiction de *la Jeunesse de Richelieu*, à laquelle avait travaillé Geoffroy. « Celui-ci, en mentant ainsi à sa conscience, écrit Duval, savait bien ce qu'il voulait; et s'il eût vécu, il nous l'eût appris bien davantage, quoiqu'il se fût montré souvent le bas flatteur de Napoléon. » *Œuvres*, t. I, p. 343 (préface du *Lovelace français*).

3. *Débats*, 2 pluv. X. — 22 janv. 1802.

par le génie de l'humanité, rappelle ces vertueuses filles auprès des pauvres et des malheureux que la religion leur apprenait à chérir et à soulager, n'est-il pas douloureux pour les cœurs sensibles d'entendre retentir le théâtre de sarcasmes et de calomnies contre des institutions *qu'on peut rendre si utiles à la société* [1]?

Mais on ne saurait trouver un exemple plus caractéristique que le suivant. Le conseil général de Lyon venait d'interdire la représentation de toute pièce où la religion serait attaquée. Et Geoffroy, qui applaudit, ajoute ceci :

Comment, ces farces révolutionnaires ne sont-elles donc pas proscrites, sous un gouvernement qui veut faire oublier tous les malheurs ainsi que tous les crimes de la Révolution? Quelle serait donc cette affligeante contradiction où l'on verrait des baladins défaire d'une main ce que nos sages législateurs établissent de l'autre? Quoi! on voudrait, d'une part, environner de respect la religion, et, de l'autre, on permettrait tout ce qui est le plus capable de la déshonorer dans l'esprit des peuples! On restaurerait les autels sous les auspices d'un nouveau Constantin, et on ferait tout ce qu'il faut pour en avilir les ministres?

Puisse donc l'exemple du conseil général de Lyon être suivi de toutes les administrations françaises! Puisse son vœu être entendu par un gouvernement réparateur *qui, toujours d'accord avec lui-même, ne peut plus souffrir un scandale dont il n'y a nul exemple chez les nations anciennes et modernes*, et dont l'effet immédiat, pour nous servir des expressions de ces vertueux administrateurs, est de saper la morale dans ses plus sacrés fondements [2].

D'autre part, celui qui parcourt le feuilleton de *ce bas flatteur du pouvoir*, ne peut s'empêcher de remarquer que Geoffroy prouve le plus souvent une complète indépendance, et que, en dehors de quelques lignes accordées aux précautions nécessaires, il se préoccupe peu du gouvernement. En voici des preuves : Mlle Bourgoin est nommée sociétaire, très prématurément, grâce à l'influence du ministre Chaptal; Geoffroy proteste, et raille en termes très vifs ce passe-droit; il s'attire par là une terrible querelle avec Palissot et *le Journal de Paris*. Luce de Lancival, protégé par l'empereur, donne son *Hector*, et cette pièce très soutenue dans les cercles officiels lui vaut la croix de la Légion d'honneur : on sait si *Folliculus* a loué cette tragédie! C'était pourtant bien le cas de *faire sa cour*, autrement que par des flatteries de mirliton! — Étienne est nommé censeur du *Journal des Débats*; il est placé là tout exprès par

1. *Débats*, 21 brum. x. — 12 nov. 1801.
2. *Id.*, 21 janv. 1804.

Napoléon, pour obtenir la soumission complète des rédacteurs, et il n'épargne à ceux-ci aucune vexation : lisez les feuilletons sur *les Deux Gendres* et la polémique relatives à *l'Intrigante*, et vous verrez si Geoffroy a cherché à se concilier le censeur impérial! — Talma est l'acteur favori de Napoléon : et Geoffroy n'est pas tendre pour Talma. — Voilà ce que semblent oublier tous ceux qui répètent encore aujourd'hui, à satiété, que Geoffroy fut un *vil flatteur*. Toujours attaché à la cause de l'ordre social et de la paix publique, toujours préoccupé de conserver le libre exercice de ses fonctions, il joue sans cesse au plus fin avec ses adversaires ou ses protecteurs.

Mais nous n'avons pas épuisé tous les arguments par lesquels Geoffroy riposte à Rœderer. Celui-ci, dans son rapport, comptait tous les mécontents parmi les abonnés des *Débats*. Accusation imprudente et maladroite qui fournit ce trait à Geoffroy, — et c'est un des meilleurs :

On veut faire passer *le Journal des Débats* pour un journal de mécontents : certes, c'est insulter et calomnier la république que d'oser prétendre qu'il y a autant de mécontents en France qu'il y a de citoyens qui préfèrent *le Journal des Débats* au *Journal de Paris* [1].

Rœderer revint à la charge. L'article qu'il publia le 26 février 1804, dans *le Journal de Paris*, est un des plus habiles et des plus terribles parmi tous ceux qu'il écrivit contre Geoffroy. On pourra lire, au tome VI du *Cours* [2], la vigoureuse mais *nerveuse* réponse du feuilleton : les *commentaires perfides* de Rœderer avaient épouvanté Geoffroy, et son ironie est froide, sa colère est tremblante.

Je renonce désormais, dit-il en terminant, à répondre sérieusement à des imputations aussi extravagantes; le ridicule seul doit en faire justice.

Sans plus s'attaquer directement à Rœderer, le feuilleton continua sa tactique, et se défendit contre d'autres agresseurs qui se renouvelaient sans cesse. Le feuilleton eut donc longtemps encore, et toujours même, malgré les apparences, des dessous profonds, par où l'on pénétrait dans les questions philosophiques et sociales. En ce temps où la politique ne jouissait, dans les feuilles publiques, d'aucune liberté, il arriva que ces feuilletons de théâtre furent attendus, lus et discutés avec autant d'impa-

1. *Débats*, 18 fév. 1804.
2. *Id.*, 27 fév. 1804 (VI. 312).

tience que trente ou quarante ans plus tard les articles de fond de nos grands journaux politiques. Le polémiste aux haines vigoureuses se retrouvait sous le critique dramatique. De là, cette étoffe résistante, cette solidité, cet emportement oratoire qui peut-être sent son collège, mais où l'écho lointain de la grande éloquence latine ou révolutionnaire surprend encore le lecteur.

Cependant, il faut le dire en concluant, si Geoffroy mit de la sincérité, et un réel courage, dans ses attaques contre les philosophes (en quoi il déplaisait souvent à l'Empereur) [1], il fut dupe de ses adversaires. Ceux-ci, en effet, étaient officiellement chargés de soulever les colères du *feuilleton* et d'entretenir avec lui une polémique ardente. On en verra de curieux exemples dans la lutte que Geoffroy eut à soutenir contre ses propres confrères.

III

Entre temps, Geoffroy *exécutait* de main de maître deux survivants du XVIIIe siècle, Palissot et l'abbé Morellet.

L'article virulent dont il écrase ce dernier est bien connu; on peut le relire au tome VI du *Cours*, comme le spécimen le plus achevé d'un genre de *critique* heureusement démodé. Mais cette réplique paraîtra plus excessive encore quand on saura que Geoffroy fustigeait un innocent. En effet, d'où venait la grande colère du *feuilleton*? d'un article du *Publiciste* signé des initiales A. M. [2]; on y accusait Geoffroy de bassesse, de vénalité, de lâcheté, que sais-je?... Or, l'abbé André Morellet était précisément un des collaborateurs de Suard. Geoffroy se hâta d'interpréter le sens du A. M.; et si quelqu'un fut bien surpris de recevoir à l'improviste un paquet d'injures, ce fut l'abbé Morellet, lequel adressa tout aussitôt au *Publiciste* une note ainsi conçue : « Messieurs, j'apprends qu'à l'occasion d'un article inséré dans votre journal vendredi 11 juillet, je suis insulté dans *le Journal de l'Empire* d'une manière que je me contenterai d'appeler *violente*. Je vous prie d'insérer ma déclaration formelle que je n'ai eu aucune part à aucun des articles souscrits A. M., insérés dans

1. A l'instigation de Fouché, Napoléon écrivit de Luxembourg, le 9 oct. 1804, qu'il voyait avec peine des journaux comme *les Débats* et *le Mercure*, parler contre les philosophes (H. Welschinger, *la Censure sous le Ier Empire*, p. 89).
2. *Publiciste*, 11 juil. 1806.

le Publiciste. » Signé André Morellet [1]. — Le 3 août suivant, *le Publiciste* donne une lettre d'un jeune homme alors inconnu, qui signait Amable Barante, et se présentait comme auteur de l'article incriminé : c'était le futur historien des ducs de Bourgogne, Pierre-Amable-Prosper de Barante, alors auditeur au Conseil d'État, collaborateur de *la Décade*, et qui venait de publier une bonne édition des *Lettres de Mlle Aïssé.*

Geoffroy ne se rétracta pas. Peut-être fut-il réfractaire à la *déclaration* de Morellet? En tout cas, il dut être trop satisfait d'avoir pu, grâce à une méprise, étriller en la personne de l'abbé *Mords-les*, tous les « suppôts de la philosophie ».

Palissot n'était pas, à proprement parler, un *philosophe*; mais après avoir outragé Rousseau, il avait encensé Voltaire; son rôle, au moment de la Révolution, fut assez équivoque; depuis, il s'était enrôlé parmi les défenseurs de ce XVIIIe siècle dont il se croyait une des illustrations. Geoffroy ne l'alla pas chercher, certes! mais Palissot, désireux de faire quelque bruit, Palissot, déjà étrillé par tous les partis, s'avise un beau jour de protester contre le *Feuilleton.* Geoffroy venait d'interpréter ironiquement la nomination de Mlle Bourgoin au sociétariat.

Entre les trois débutantes (Mlles Volnais, Gros et Bourgoin), disait-il, le jugement de Pâris a décidé : c'est à la beauté qu'on a donné la pomme [2].

Pour son propre compte ou pour celui d'un autre [3], Palissot voulait plaire à la jeune et impertinente Iphigénie, et, naïvement, il écrivit ceci *aux auteurs* du *Journal de Paris* :

« Je croyais que les journalistes avaient une conscience; je le croyais, dis-je, d'autant plus que j'en ai connu de fort estimables : mais il en est un dont la conduite me paraît, pour ne rien dire de plus, d'une inconséquence si étrange, qu'à son égard, du moins, il serait permis d'en douter. — Si j'étais journaliste comme lui et que, dans une feuille dont le souvenir serait encore présent à tout le monde, j'eusse fait le plus grand éloge de M. Geoffroy, par exemple, à moins d'avoir perdu toute pudeur, je n'oserais, ce me semble, en faire la satire dans une autre feuille, quand même on m'eût offert de l'argent pour cette bassesse. Je conviens que l'argent est une puissance à laquelle certains folliculaires résistent difficilement; mais j'aime à croire que même dans cette

1. *Publiciste*, 16 juil. 1806.
2. *Débats*, 17 niv. x. — 7 janvier 1802.
3. Le ministre Chaptal.

classe d'écrivains, le plus grand nombre sait encore se respecter, et ne sacrifierait ni sa conscience, ni ses lumières, à un vil intérêt. J'ignore si c'est à prix d'argent, ou par un pur caprice, que l'auteur du fascicule du *Journal des Débats*, après avoir rendu avec tous ses confrères, la justice la mieux motivée au brillant début de Mlle B., vient de s'aviser tout à coup de se dédire, et de remplacer ses éloges à peu près par des injures [1]. »

Trois jours après, Geoffroy répliqua [2]. Il eût mieux aimé, dit-il, opposer au citoyen Palissot le silence du mépris; mais, devant une accusation pareille, « il faut répondre au calomniateur de manière à lui apprendre à vivre, quoiqu'il soit assez triste de donner une pareille leçon à un homme qui en a déjà tant reçu ». Geoffroy, d'abord, se justifie du reproche de contradiction et cherche à expliquer la diversité de ses jugements sur Mlle Bourgoin; là, son style est un peu lourd et pénible; on sent qu'un autre objet le préoccupe, et qu'il est impatient d'en arriver à la personne même de son adversaire : il le saisit enfin.

J'ai repoussé les traits d'un vil délateur. Maintenant, je lui demande : qui êtes-vous, citoyen Palissot? N'êtes-vous pas ce lâche écrivain qui, après être entré dans la littérature sous la bannière de Fréron [3], après avoir été son prôneur, son ami, ou plutôt son parasite, vous êtes levé de sa table pour l'aller déchirer dans des libelles? N'êtes-vous plus ce misérable satirique qui, après avoir attenté à l'honneur de J.-J. Rousseau, n'avez évité le châtiment exemplaire que vous réservait le roi de Pologne, que par l'intercession de l'honnête homme que vous aviez diffamé. Avez-vous donc oublié, citoyen Palissot, votre triste *Journal français* dont chaque page démentait le titre, et qui, malgré l'abri de votre grand nom, n'a pu vivre au delà d'une année? Vous avez attaqué les philosophes; vous avez eu l'esprit de faire marcher le citoyen de Genève à quatre pattes : c'est la seule de vos comédies dont le public ait supporté la froideur en faveur de la méchanceté; mais par la plus odieuse des inconséquences, vous vous êtes prosterné devant le chef et le plus dangereux des philosophes, devant le plus redoutable ennemi de la religion et des mœurs, bassesse en pure perte pour vous, car Voltaire, dégoûté de vos flagorneries, ne vous a jamais pardonné d'avoir battu sa livrée : ainsi, en attaquant les philosophes vous n'avez consulté que l'intérêt de votre orgueil et non celui de la patrie.

1. *Journal de Paris*, 23 niv. x. — 18 janv. 1802.

2. *Débats*, 28 niv. x. — 23 janv. 1802. Il est assez surprenant que cette polémique, une des plus caractéristiques du talent de Geoffroy, ne figure pas au tome VI du *Cours*, à l'article des *Querelles littéraires*. Peut-être sa violence même effaroucha-t-elle les éditeurs, trop préoccupés de présenter *leur auteur* sous un jour avantageux.

3. Voir, dans le *Fréron* de Monselet, une anecdote relative aux rapports du rédacteur de l'*Année littéraire* et de Palissot.

Mais faut-il s'étonner que vous vous soyiez mis aux genoux de Voltaire? N'avez-vous pas adoré Chaumette et le père Duchesne? N'avez-vous pas abjuré, aux pieds de ces grands hommes, vos sarcasmes irréligieux contre la philosophie? N'avez-vous pas établi, pour votre apologie, une distinction très subtile entre la philosophie de l'Académie française, qui vous paraissait fausse, et la philosophie de la commune de Paris, qui, selon vous, était la véritable? Ainsi, après avoir traduit sur la scène, comme autant d'imposteurs et de scélérats, des écrivains et des gens de lettres, vous avez publiquement honoré comme de vrais sages, non seulement des imposteurs et des scélérats, mais des assassins, mais des bourreaux! Hébert et Chaumette vous ont jugé digne de leur clémence et, ce qui est pis encore, de leurs éloges; ils vous ont pardonné vos injures contre les philosophes en faveur de l'hommage que vous rendiez aux tyrans. *Je ne vous demanderai point, citoyen Palissot, combien vous avez reçu d'argent pour ces flatteries patriotiques; mais je vous dirai qu'il n'y a point, dans la caisse à trois clefs, assez d'assignats pour payer cet excès d'opprobre dont vous avez flétri vos cheveux blancs.*

J'espère que cette petite remontrance vous fera rentrer en vous-même; vous craindrez d'insulter ceux que vous ne connaissez pas, en voyant qu'ils vous connaissent si bien; *moins prompt à suspecter la conscience d'autrui, vous vous occuperez davantage de bien constater l'existence de la vôtre; car elle est encore pour tous les honnêtes gens, un problème qui, même dans ce siècle fécond en mathématiciens, n'est pas facile à résoudre.*

La violence de cette réplique fit scandale, et les auteurs du *Journal de Paris* s'interposèrent en publiant une note « *sur la querelle des citoyens G...y et P...t* ». Ils déploraient — d'autant plus que Geoffroy, fort habilement, disait que l'article de Palissot avait dû passer à leur insu — le ton de cette critique *injurieuse* et *flétrissante*. « Les journaux sont des arènes où l'on voit des vieillards se traîner par leurs cheveux blancs. P...t a eu tort; mais G...y n'a pas voulu avoir raison. Injurié sans motif, accusé d'une bassesse dont sûrement il est incapable, pourquoi s'est-il vengé d'une manière aussi révoltante? L'outrage efface-t-il l'offense? La vengeance n'a-t-elle pas aussi sa dignité, ses convenances et sa mesure [1]?... »

Quelques jours après, un des rédacteurs du journal, qui signe *Le Caporal Trimm*, revient sur la querelle; il compare le métier de *journaliste* à celui de *gladiateur*. « On ne discute plus, on *boxe*... Que vois-je en l'air? C'est une touffe de cheveux blancs que ce vieillard vient d'arracher à cet autre vieillard. Ils se sont traînés dans la boue; et toutes les servantes du quartier,

1. *Journal de Paris*, 1er pluv. x. — 21 janv. 1802.

les porteurs d'eau et les fiacres attendent une seconde représentation... Voilà des modèles! c'est vraiment un plaisir. La grosse gaîté de collège est la bonne. On s'invective après boire [1]... »

Palissot, qui aurait dû se taire, écrit *aux auteurs du journal* pour convenir qu'il a eu tort de calomnier Geoffroy, mais que la vengeance de son adversaire l'a fait sourire; et il prétend avoir reçu l'article des *Débats* par la petite poste avec ce billet : « Vieux coquin, vieil hypocrite, voilà ma réponse à ta diatribe. » Il termine par une nouvelle injure à l'adresse de Geoffroy : «... Un gosier accoutumé à l'eau-forte, doit trouver le vin Pomard bien insipide [2]. »

Cependant, Geoffroy juge que le moment de conclure est venu; il se sent vainqueur devant l'opinion, et couche sur ses positions.

Terminons enfin, dit-il, ces misérables querelles; je rougis de m'en être occupé si longtemps; désormais je ne veux plus répondre à ces invectives; je ne veux plus les lire. Lorsque je suis entré dans la carrière de la critique, j'ai dû m'attendre que l'orgueil, la haine et l'envie feraient siffler leurs serpents sur mon passage : le silence et le mépris suffisent pour conjurer ces monstres fantastiques; ne pas les regarder, c'est les avoir combattus. Ma défense sera dans ma conduite; elle sera dans mes écrits. Attentif à respecter les mœurs et les personnes, inflexible sur les défauts des ouvrages, je pourrai me tromper sans doute; mais mon erreur sera toujours excusable, puisqu'elle ne sera jamais que l'expression fidèle de ma pensée [3].

N'oublions pas qu'en 1804, *le Neveu de Rameau* était encore inédit, en France, et que Geoffroy ne put s'en inspirer pour tracer son vigoureux et éloquent portrait [4]. Aussi fallait-il citer cette page de polémique, tout à fait oubliée dans les sous-sols du *Feuilleton*, et qui paraît, pour le ton et le style, de beaucoup supérieure à tel autre article réimprimé.

1. *Journal de Paris*, 4 pluv. x. — 24 janv. 1802.
2. *Id.*, 5 pluv. x. — 25 janv. 1802
3. *Débats*, 7 pluv. x. — 27 janv. 1802.
4. Cf. *Œuvres complètes de Diderot* (édit. Assézat), t. V, p. 363.

CHAPITRE II

LES JOURNALISTES

Les *confrères* de Geoffroy. — Ivrognerie et vénalité. — Attitude de Geoffroy : ses répliques. — Les épigrammes; *Polichinel-Feuilleton*. — Geoffroy « attaqué dans sa propre maison » : le *Vieil amateur*. — Les pamphlets.

I

Cette querelle avec Palissot nous a mené des philosophes aux journalistes. Quels étaient donc les *chers confrères* de Geoffroy ? — Nous en connaissons déjà quelques-uns, ceux auxquels il daigne répondre directement, Rœderer, Suard, Palissot. A ceux-là, Geoffroy reconnaît du talent; il craint, dirait-on, que le public ne prenne parti pour eux, et que leurs critiques ne le déshonorent lui-même; il réplique, il riposte; il use de verve, de subtilité, de vigueur, d'indignation, pour les discréditer à leur tour, eux et leurs doctrines.

Mais il en est d'autres. Sans parler encore de ses collaborateurs au *Journal des Débats*, qu'est-ce donc que Ducray-Duminil, Fabien Pillet, Lepan, Salgues, Martinville, Gobet, — dont les noms « placés comme en leurs niches » vont remplir les colonnes de son malin feuilleton? J'ai tort de dire les *noms*; Geoffroy les nomme rarement : mais, pour les contemporains, les allusions étaient claires.

Ducray-Duminil nous est apparu déjà comme rédacteur des *Petites Affiches* (où il avait succédé à l'abbé Aubert) et d'un *Journal des spectacles* qui ne dura pas. Après l'abandon de cette dernière publication, il entra au *Courrier des spectacles*, où il trouva Lepan, Legouvé, et quelques roquets de la littérature. Plus connu, dès cette époque, par ses romans sentimentaux (véritables *romans-feuilletons*) que par sa critique, Ducray-Duminil ne

manque pas cependant d'un certain talent de journaliste. La feuille qu'il avait fondée était de beaucoup supérieure au *Courrier*. — On ne saurait distinguer quelle est la part qui lui revient dans les vives et sanglantes allusions de Geoffroy; il faut sans doute l'apercevoir dans ce « faiseur de romans » auquel le feuilleton jette en passant une atteinte légère.

On peut en dire autant de *Fabien Pillet*, que nous devons compter aussi au nombre des adversaires de Geoffroy, puisqu'il a rédigé, pendant quelques années, l'article Spectacles au *Journal de Paris*. L'auteur du *Coup de fouet* [1] n'est pas tendre pour lui, dans l'article consacré au *Journal de Paris*.

> La partie littéraire et dramatique, dit-il, est traitée par un certain *Fabien Pillet*, grand faiseur de quatrains épigrammatiques, et auteur de *la Lorgnette des Spectacles*, plate satire des théâtres de Paris... *Pillet* croit être plaisant dans ses analyses de pièces nouvelles, et il n'est que souverainement ridicule et sottement ennuyeux [2].

Ce jugement est beaucoup trop sévère. J'abandonne les articles de Pillet au *Journal de Paris*, dont le plus grand tort est la monotone banalité : comparés au *feuilleton*, ces comptes rendus n'ont point de valeur critique ni littéraire. Mais on ne saurait en dire autant des petites brochures de Pillet. *La Lorgnette* et *la Nouvelle Lorgnette des spectacles* [3] contiennent de justes et précises observations sur le talent ou les défauts des principaux comédiens du temps. Et surtout, la série formée par les *Vérités à l'ordre du jour*, *Melpomène et Thalie vengées*, *la Revue des Théâtres* [4], est d'un vif intérêt pour l'histoire du drame et du mélodrame au début de ce siècle; nous pourrons rapprocher des critiques du Feuilleton, quelques jugements de Fabien Pillet. — Celui-ci, au *Journal de Paris*, combattait l'influence de Geoffroy; mais il estimait son talent, car dans une bochure intitulée *Mes Visites du jour de l'an à tous les auteurs mes confrères* [5], et que l'on peut lui attribuer, voici comment il parle du *Père Feuilleton* : « Tout le monde en veut à ce fameux aristarque, parce qu'il dit du mal de tout le monde; mais est-il un seul auteur dont on puisse dire du bien, quant au talent littéraire? Je conviens que le professeur use

1. *Le Coup de fouet* ou *Nouvelle Revue de tous les théâtres de Paris*. La 1re et la 2e édit. sont de 1802; la 3e, très augmentée, est de 1803, Paris, in-18 (par J.-P.-A. Rémusat).
2. *Le Coup de fouet*, 3e édit. 1803, p. 162.
3. 2 vol. in-32, Paris, ans VII, IX (1799-1801).
4. 3 vol. in-32, Paris, ans VI, VII, VIII (1798-1799-1800).
5. 1 vol. in-32, Paris, an XII (1804), p. 48.

souvent de partialité, dans les arrêts qu'il prononce, mais ce qu'il dit est parfois très raisonnable, et aucun de ses antagonistes n'est dans le cas de lui tenir tête pour la science et l'érudition. »

Mais quel est...

... ce misérable universellement méprisé pour son peu d'esprit et de talent, plus diffamé encore pour sa grossièreté et sa bassesse?... ce petit homme qui ne craint pas qu'on fasse jamais sur lui de caricatures, car il en fait lui-même... et le plus grand artiste en caricature ne peindrait pas mieux un sot qui fait le capable?... ce nain littéraire, si hargneux et si roquet, quoique toujours berné [1].

C'est en ces termes que Geoffroy nous présente Lepan.

Villiers, dans son *Chiffonnier*, complète le portrait:

Connaissez-vous *Lepan* au minois décrépit,
Et *Duminil* à face rebondie?
Eh bien! tous deux ils sont rongés de jalousie,
Mais l'un en meurt, et l'autre en vit [2].

Ni Geoffroy, ni Villiers ne sont trop sévères. On ne saurait imaginer l'acharnement, la sottise, la mauvaise foi, dont Lepan fait preuve dans ses attaques incessantes contre le *feuilleton*. Geoffroy a toujours refusé de discuter sérieusement avec Lepan. « Je ne fais pas la guerre aux goujats », dit-il [3]. L'auteur des *Visites du jour de l'an* le constate : « Lepan a jeté le gant au rédacteur du feuilleton qui a dédaigné de le ramasser; semblable en cela à ces gros dogues qui méprisent les agaceries des *roquets* [4]. » Nous devons croire que les artistes partageaient le mépris de Geoffroy. On rapporte, en effet, que Mme Vanhove, entendant faire l'éloge de ce *petit homme, ignare et présomptueux*, répondit par ce calembour : *Lepan ne vaut pas un dindon* [5]. — Ce n'est pas le seul calembour que ce nom ait suggéré : on appelait en effet *le Courrier des spectacles, le Journal d'Arcadie.*

En 1807, Lepan quitte *le Courrier des spectacles*; il se consacre jusqu'à sa mort, arrivée en 1830, à la défense de Voltaire, dont il commente les tragédies pour les venger du *feuilleton* : le feuilleton ne s'en porte pas plus mal aujourd'hui. Au *Courrier*, Lepan a pour successeur principal *Salgues*, qui hérite de sa haine contre Geoffroy. Salgues a plus de valeur et plus de tact que Lepan.

1. *Débats*, 5 mai 1806.
2. *Le Chiffonnier*, par P. Villiers, auteur des *Rapsodies*, Paris, in-32 (sans date).
3. *Débats*, 5 mai 1806.
4. *Mes visites*, p. 65.
5. *Le Coup de fouet*, p. 165.

Mais c'est un *brouillon*. Il fait de tout : les spectacles, des satires contre le feuilleton, une étude sur les calorifères, une autre sur le jury, sur les champignons,... que sais-je ? Quelques-uns de ces articles ont été réunis par lui en un volume : *de Paris, des mœurs, de la littérature et de la philosophie*. Que de choses! C'est là qu'on peut relire *Le petit hôtel de la folie*, où figure Geoffroy; le portrait du *Geoffroi*, oiseau rare; la *critique amère*, etc... Salgues est, comme journaliste, de l'école d'Hoffmann et de Jouy; il vise au trait fin et mordant, à l'ironie, à l'impertinence; il y vise; Jouy et Hoffmann y réussissent.

A côté de Salgues (J. B. S.), paraît *Salgues jeune*, son fils, *étudiant en médecine*, qui fait d'honnêtes petits articles sur toutes sortes de petits sujets.

Mais Salgues, comme Lepan, abandonne les *spectacles*, en 1809, tout en demeurant principal rédacteur du *Courrier*; il est remplacé par un rédacteur qui signe J. D....y (*Joseph Dusaulchoy*), un vrai journaliste, celui-là, qui fut en cette qualité poursuivi et emprisonné sous la Terreur, et qui, sous l'Empire, collabora à plusieurs feuilles périodiques. — Pendant les années 1809 et 1810, où paraît cette signature, le *Courrier* se montre, dans la partie *spectacles*, moins préoccupé de déshonorer Geoffroy. Mais, dès la fin de 1810, la signature change : les articles de théâtre sont rédigés par un certain C... On les attribua à Chazet, qui s'en défendit publiquement par une lettre publiée le 30 novembre 1810. Les hostilités contre le feuilleton recommencent alors, et de plus belle.

Quant à *Martinville*, d'abord vaudevilliste, compromis sous la Révolution par ses attaches avec Fréron fils, devenu l'un des rédacteurs du *Journal de Paris*, il fit courir le bruit de la retraite de Geoffroy, en octobre 1813. Geoffroy lui réplique indirectement, avec quelques calembours d'un goût douteux, et déclare qu'il n'a rien à démêler avec l'auteur du *Pied de Mouton*. Martinville était en effet le *père* de ce fameux mélodrame qui resta au répertoire de la Gaîté, et fut souvent repris.

Ne disons rien du *spirituel* Gobet, que nous rencontrerons à chaque pas, et qui harcèle sans cesse Geoffroy, soit dans *le Courrier des spectacles*, soit dans *le Journal de Paris*, soit par de petites brochures.

II

Tels étaient les principaux confrères de Geoffroy. Peut-être s'imagine-t-on qu'ils ont combattu le feuilleton en discutant ses opinions littéraires ou morales? point du tout. C'est presque uniquement par des injures et des calomnies qu'ils tentent de le ruiner.

Pour qui connaît, par les textes et les journaux, la *vie polémique* du XVIIIe siècle, rien n'est nouveau dans les accusations dont Geoffroy fut l'objet. Ces *mœurs littéraires* sont tellement différentes des nôtres qu'on s'expose aux erreurs les plus graves, aux bévues les plus ridicules, si l'on ne sait *remettre au point* les jugements des contemporains de Desfontaines, de Fréron ou de Geoffroy. Aussi n'aurions-nous pas à nous arrêter aux reproches d'ivrognerie ou de vénalité que le rédacteur du feuilleton dédaigna toujours de relever, si ces reproches n'étaient encore répétés avec complaisance.

Et pourtant, avant même d'aller au fond des choses, que l'on songe à la situation toute particulière de Geoffroy. Voilà un homme qui, tous les deux jours, juge avec une franchise presque brutale, avec une infatigable sévérité, souvent avec aigreur et dureté, des auteurs dramatiques et des acteurs. Or de tous les écrivains, ceux qui travaillent pour le théâtre sont, il faut le reconnaître, les plus vaniteux et les plus susceptibles. Rien ne grise comme les applaudissements du public; et le moindre vaudevilliste, parce qu'il a, pendant deux heures, occupé de son esprit ou de ses sottises un millier de gens désœuvrés, se console de la critique en relisant l'épître sur l'*Utilité des ennemis*. Un acteur, fût-il sifflé, se persuade aisément que le privilège de revêtir un costume « avec du dor dessus » et de se faire passer, aux chandelles, pour l'empereur Auguste ou pour le marquis de Carabas, met entre lui et cette foule muette et mal vêtue, une prodigieuse distance : et n'a-t-il pas raison? Quand on froisse de pareils amours-propres, il faut s'attendre à tout. Et vous allez voir, en effet, que rien n'a manqué à Geoffroy.

Geoffroy a-t-il mis dans son feuilleton plus de verve ou de malice que la veille, — a-t-il commis une légère erreur, — a-t-il laissé échapper une faute d'impression? Geoffroy a trop bien dîné : il était ivre. Le 8 août 1803, il nomme parmi les interprètes d'*Adélaïde Duguesclin* Mlle Duchesnois; et Mlle Fleury avait joué le rôle. « Qu'on vienne maintenant nous vanter, dit

le Journal de Paris, cet axiome *In vino veritas.* A votre santé, Grégoire-Geoffroy [1]. » Le même journal prie Geoffroy de relire *à jeun* son article sur *l'Orphelin de la Chine* [2]. *Le Courrier des spectacles* parle avec mystère, et sur un ton scandalisé, des *dîners de Geoffroy* [3]. Gobet donne au *Journal de Paris* l'épigramme suivante :

Le professeur est un homme divin,
A ses talents chacun doit rendre hommage;
Mais entre nous, mon ami, quel dommage,
Que tant d'esprit ne soit qu'esprit de vin [4].

A propos des débuts de Mlles Volnais, Duchesnois et Georges (née à Amiens), ce ne sont qu'allusions *piquantes* au vin de Volnay et aux pâtés d'Amiens. *Mme Guêpe* dit à *M. Guêpe* : « Ne voyez-vous pas que les invitations diminuent, que l'office est à moitié vide, que les paniers de liqueurs, les grosses pièces de pâtisserie ont complètement manqué cette semaine [5]. »

Le Courrier des spectacles publie, au moment de la querelle de Geoffroy avec Morellet, un couplet du même ton :

Pour un melon
Geoffroy vante une comédie;
Pour un jambon
Il remplit tout son feuilleton;
Or, jugez de cette manière
Ce que le bonhomme peut faire
Pour un dindon [6].

Geoffroy reproche-t-il aux Templiers d'avoir été des débauchés et des ivrognes, on lui riposte en retournant contre lui l'accusation. Les caricatures du temps le représentent chargé de bouteilles et victuailles.

Entre toutes ces sottises, deux épigrammes seulement méritent d'être retenues : elles sont assez bien tournées. La première est citée sans nom d'auteur dans l'*Acanthologie* :

Je demande au docteur Pinton,
Dût-il me trouver indiscrète,
Si feuilleton vient de feuillette
Ou feuillette de feuilleton [7].

1. *Journal de Paris*, 10 août 1803.
2. *Id.*, 15 août 1803.
3. *Courrier des spectacles*, 29 janv. 1805.
4. *Journal de Paris*, 3 mars 1805.
5. *Id.*, *Dialogue entre M. et Mme Guêpe*, 9 juin 1805.
6. *Courrier des spectacles*, 31 juil. 1806.
7. *Acanthologie*, Paris, 1817, p. 126.

La seconde est attribuée par le même ouvrage à Arnault; elle est publiée le 26 janvier 1804 par *le Journal de Paris* :

Il est altéré de vin,
Il est altéré de gloire,
Il ne prend jamais en vain
Sa pinte ou son écritoire.
Des flots qu'il en fait couler,
Abreuvant plus d'un délire (?)
Il écrit pour se soûler,
Et se soûle pour écrire[1].

Évidemment, pas de fumée sans feu. Geoffroy devait aimer la table. Un des biographes qui paraît le bien connaître nous dit : « L'influence du vin lui donnait de la gaîté; elle redoublait sa verve, et sa causticité prenait alors un caractère moins acerbe[2]. » D'autre part, sur trois lettres autographes que j'ai recueillies, il en est deux qui parlent d'invitation à dîner. « *Je désespère*, écrit-il, *pouvoir aller dimanche à Louvois : on donne un grand repas...* » Et quelques jours après, à la même personne, en lui envoyant les billets pour Feydeau promis dans la lettre précédente : « *Je ne puis guère espérer de vous y voir. Je dîne aujourd'hui dans une société qui ne me laissera pas beaucoup de liberté ce soir...* » Geoffroy aimait donc à dîner en ville. J'en sais beaucoup qui, à cet âge, ont le même travers; qui, timides et renfermés, deviennent plus braves au dessert, et dont le bon vin délie la langue : il ne leur manque, pour être traités d'*ivrognes*, que d'avoir froissé la vanité de quelques sots.

Pour moi, je m'en rapporte aux feuilletons mêmes. Qui les aura lus tous, chacun à leur date, se dira sans doute : « Si tant de fermeté, de bon sens, de finesse et d'érudition sont d'un homme ivre, il serait fâcheux que Geoffroy n'ait point bu. »

III

Mais il est un reproche plus grave. Geoffroy, dit-on, vendait ses éloges. Recueillons chez les contemporains quelques-unes de ces gentillesses.

D'abord, il y a les imputations vagues : *le Courrier des spectacles* publie un article *Variétés*, *Histoire naturelle*, *Le Geoffroi*. Le *geoffroi* est un oiseau « omnivore, mais surtout avide d'une

1. *Id.*, ibid. et *Journal de Paris*, 26 janv. 1804.
2. Levot, *Biog. bretonne*, art. Geoffroy.

plante nommée la *nummulaire*... Il tient du griffon par son amour pour les métaux, et de la grive par son appétit[1]. » Les comédiens, dit ailleurs le même journal, « l'ont enivré d'éloges et d'encens dans des banquets splendides; ils ont chargé ses autels de présents[2] ».

Mais, la plupart du temps, on est plus précis. C'est ainsi que *le Courrier des spectacles* et *le Journal de Paris*, ne pouvant comprendre que Geoffroy loue un vaudeville ou un mélodrame alors qu'il critique sans pitié *Mahomet* ou *les Templiers*, déclarent que « les petits théâtres payent une pension de 1200 francs au Rév. Père Butta-Fuoco pour faire la guerre aux grands théâtres[3] », et encore : « La diplomatie du P. Butta-Fuoco roule sur ces deux points : faire en faveur des petits théâtres qui le paient la guerre aux grands théâtres qui ne lui donnent rien; attaquer les premiers sujets de la scène qui n'assoient pas leur réputation sur des dîners, pour faire avancer les sujets médiocres qui lui distribuent le pourboire[4] ». — Une autre fois, on affirme que « tout récemment un artiste distingué d'un de nos premiers spectacles s'est soumis à un tribut personnel de 100 francs par an pour échapper aux proscriptions d'un trop fameux feuilleton[5] ». — « Dans un de nos plus grands théâtres de Paris, écrit un *jeune auteur*, les artistes *boursillent* tous les mois pour faire entre eux le pourboire du P. Butta-Fuoco; dans ce moment on double les mises pour lui donner ses étrennes. Dans plusieurs petits spectacles, on a établi une tirelire où chacun met en raison de ses facultés, de ses talents, et de son rang[6]. » Mlle Georges est supposée faire un discours au Comité du Théâtre-Français : « Chaque jour, dit-elle, ma renommée décroît et mes dettes augmentent. J'ai inutilement cherché dans un faubourg un écrivain public pour faire mon éloge; cet écrivain ne me sert à rien et augmente mes désastres. Il faut que je nourrisse l'homme et que j'habille la femme. Je ne donne à la vérité que des restes de garde-robe, mais ma femme de chambre se fâche et prétend que je la dépouille pour enrichir la dame Guêpe. Je ne saurais dire ce que j'ai dépensé en liqueurs, en sucre, en pâtes d'Auvergne, en gelée de pommes

1. *Courrier des spectacles*, 18 août 1806.
2. *Id.*, 26 août 1806.
3. *Id.*, 10 nov. 1805.
4. *Id.*, 19 nov. 1805.
5. *Id.*, 1er juin 1807.
6. *Id.*, 21 nov. 1805.

de Rouen; j'ai saturé de truffes et de kirschwasser mon historiographe pour échauffer sa verve [1]... » — Lays parle-t-il de quitter l'Opéra [2], Mlle Duchesnois reste-t-elle longtemps absente de la scène [3], le danseur Henry est-il en querelle avec Duport [4], une débutante est-elle plus ou moins louée ou blâmée [5], Talma a-t-il un accès de colère ridicule [6], c'est évidemment parce que l'un a payé Geoffroy et que l'autre ne l'a point payé.

Voulez-vous des détails plus précis encore? Voici un petit pamphlet intitulé *les Étrennes* ou *Entretiens des Morts sur les Nouveautés littéraires* [7]. On y voit Luce de Lancival, l'auteur de *Folliculus*, en conversation avec Fréron et Zoïle. On y attribue à Geoffroy « 25 000 francs de traitement annuel, des loges usurpées à tous les théâtres, *plus de 30 000 francs de contributions forcées, levées sur les auteurs dramatiques, les compositeurs, les acteurs et les actrices*... » Les anecdotes ne manquent pas : « Une actrice de province vient solliciter Geoffroy : « Il me faut de l'argent, dit celui-ci. — Je n'en ai pas; ces 30 francs...? — Donnez toujours, repond le critique, vous n'en direz rien à ma femme : ce sera pour mes menus plaisirs. » Mme Geoffroy n'y est point oubliée : « L'ogresse qui partage sa couche nuptiale est plus cupide encore que lui; c'est la sangsue, le vampire des infortunés vassaux de *Folliculus*... Elle arracha dernière ment un collier à une actrice qui venait à regret se conformer à l'usage, et porter à *Folliculus* la rançon qu'il exigeait pour ne pas la diffamer et passer sous silence les secrets de son intérieur. »

Déjà *le Courrier des spectacles* avait parlé de Mme Guêpe, à laquelle Mlle Georges donnait ses chapeaux. Le même journal dit ailleurs : « On attribue une grande influence à certain guéridon qui forme une partie du décor de votre salon, et sur lequel il se trouve toujours une place vide pour les offrandes des fidèles... Madame votre femme, dit-on, s'était aperçue un jour qu'une célèbre actrice avait depuis quelque temps négligé de lui rendre les hommages accoutumés; elle vous en faisait l'observation : « Va, ma mie, lui répondîtes-vous, je saurai bien la

1. *Courrier des spectacles*, 31 oct. 1806.
2. *Id.*, 1er sept. 1806.
3. *Id.*, 22 janv. 1807.
4. *Id.*, 11 déc. 1806.
5. *Id.*, 21 oct. 1807.
6. Cf. 3e partie, liv. III, *Les Comédiens*.
7. *Les Étrennes...*, par Francis Edmond, Paris, 1813, in-8.

faire venir »; et aussitôt, vous vous mîtes à rédiger un petit article dont l'effet fut, comme vous l'aviez prévu, de la faire venir aussitôt[1]. »

Ne craignons pas de multiplier les citations. C'est pénétrer dans les mœurs critiques d'une époque plus différente de la nôtre qu'on ne se l'imagine communément. D'ailleurs, il est bon de recueillir toutes les allégations *précises* des contemporains sur la vénalité de Geoffroy; je n'en omets aucune, pour avoir le droit de conclure. Dans une lettre signée *Linxinet*, *le Courrier des spectacles* fait sans doute des allusions directes à des anecdotes connues de ses lecteurs : « ... Eh quoi! monsieur le critique, vous ne vous laisserez pas tenter? Voyons si vous résistez encore. Je connais un auteur qui se propose de vous offrir *une magnifique soupière surmontée d'un oiseau rare délicatement travaillé*, « *materiam superat opus* »; un autre veut faire placer sur votre cheminée *deux superbes flambeaux* destinés à vous éclairer sur les beautés de son ouvrage; un troisième fera poser entre les flambeaux *une belle et riche pendule* qui marquera toujours dix heures et demie, parce que c'est le moment où son talent devient céleste; *une chanteuse célèbre vous présentera une chaîne d'or bien pesante*... Les petits auteurs qui n'auront pas le Pactole à leur disposition vous porteront le modeste tribut du pâté d'anguilles, inventé par Bonneau, du vin de Lunel ou de Frontignan[2]... » Et dans une autre lettre sous la même signature, le *Courrier* explique les prétendues *contradictions* dans les éloges de Geoffroy, par ce fait que tel acteur commence à payer, et que tel autre cesse[3].

Un certain Paul Duport, auteur de l'article GEOFFROY dans les *Éphémérides universelles*[4], répète les mêmes accusations, et cite, comme Linxinet, la *soupière surmontée d'un oiseau rare*. Il prétend que le critique poussa le cynisme jusqu'à faire une allusion à ce superbe cadeau, au début du feuilleton qu'il consacra au généreux auteur. En effet, à la date du 28 février 1808, Geoffroy rend compte de *l'Assemblée de Famille* de Riboutté, et commence ainsi : « Une comédie en cinq actes et en vers est un *oiseau rare* au théâtre français[5]... » Je laisse à Paul Duport

1. *Courrier des spectacles*, 13 sept. 1807.
2. *Id.*, 3 mai 1809.
3. *Id.*, 5 mai 1809.
4. *Éphémérides universelles*, II, 389, 1828.
5. *Cours de litt. dram.*, IV, 409

la responsabilité de cet *ingénieux* rapprochement. Si vraiment *la soupière surmontée d'un oiseau rare* eût été donnée à Geoffroy par Riboutté, et que Geoffroy ait, par les premières lignes de son feuilleton, désigné aussi clairement le cadeau du solliciteur, c'eût été, dans *le Courrier des spectacles* et dans *le Journal de Paris*, un concert d'épigrammes et d'injures. Et Geoffroy pouvait être assez avide pour accepter la *soupière*; mais il n'était pas assez sot pour se désigner ainsi au ridicule et au mépris, et pour justifier par cette maladresse, les calomnies dont on l'abreuvait.

Mais si j'insiste sur ces énumérations de *cadeaux*, c'est que nous venons de mettre le doigt sur la vérité. Hoffmann, un des adversaires les plus incisifs de Geoffroy, va nous aider à la découvrir tout entière. Il a écrit des *Dialogues critiques* [1], dont le XI[e] intitulé *l'École des journalistes* est une merveille d'esprit et de méchanceté. *Néos*, un débutant, se fait initier par le vieux *Loxos* aux mystères de la critique : c'est une satire violente contre Geoffroy qui, sous ce personnage de *Loxos*, fait ingénument et malicieusement tout à la fois sa propre confession. « Je voudrais bien savoir, dit *Néos*, si la contribution que vous levez sur les auteurs et les comédiens est aussi considérable qu'on le dit dans le monde? » Et *Loxos* répond : « Mon ami, on exagère tout; on ne m'a jamais autant payé que je l'aurais voulu... A cet égard, je dois vous donner un avis salutaire... Trop confiant dans la solidité de ma réputation, j'ai négligé les petites précautions par lesquelles on substitue la décence à la probité. *Les cadeaux pleuvaient chez moi et je n'en dédaignais aucun, même le plus modeste...* J'ai permis aux poètes de meubler mon antichambre, aux musiciens d'orner ma chambre à coucher, aux comédiens d'embellir mon salon, et aux boulevards d'approvisionner ma cuisine. *Tout cela ensemble ne vaut pas cinquante mille francs; cela m'a fait plus de tort que cent mille francs reçus en espèces sonnantes.* » Voilà le vrai; Geoffroy a reçu des cadeaux. Hoffmann, sans le vouloir peut-être, justifie le critique du reproche de *vénalité* que tous lui jettent à la face. Et ce dernier conseil de *Loxos* complète la justification : « Le peuple a raison, mon ami, quand il dit que l'argent n'a pas de nom. Mais les marchands jasent; mais les meubles, les bijoux se reconnaissent, et font crier les envieux. *Prenez de l'argent, prenez-en beau-*

1. *Dialogues critiques*, 2[e] édit., Paris, 1811.

coup; c'est ce qu'il y a de mieux en ce monde; c'est la seule chose dont je n'aie jamais dit de mal. »

Ainsi Loxos regrette de n'avoir pas reçu d'argent; donc, il n'en a pas reçu. Il eût mieux fait, dira-t-on, de refuser les cadeaux. Évidemment; mais, là encore, ne jugeons pas des mœurs de son temps par les nôtres. « Faire des cadeaux » à propos de tout et de rien, était, au début de ce siècle, une coutume presque obligatoire. Et tenez bien pour certain que ce qui scandalise si fort les confrères de Geoffroy, ce n'est pas que les auteurs ou les acteurs lui aient fait des cadeaux; c'est qu'ils les aient adressés à lui, et non à eux.

Il semble donc établi que Geoffroy ne fit pas *payer* ses éloges. Mais, d'autre part, comment réfuter la seconde partie de ce même grief? — Écoutez *Néos* : « ... Je vois cependant avec peine que cet argent m'obligera sans cesse à flatter la main généreuse qui le prodigue, et il est bien dur d'être forcé à dire du bien. » — *Loxos* lui répond : « Voilà un sentiment digne de moi; j'aime cette noble indignation contre la louange; mais, heureusement, cette obligation qui vous effraie n'est pas aussi stricte que vous pensez. *Tel comédien me promet un honnête revenu; tant qu'il tient parole, j'agite l'encensoir;* mais sa générosité ne tarde pas à se refroidir. Quand le fat a obtenu le succès qu'il ambitionne, il ne manque pas de l'attribuer à son propre mérite; il croit n'avoir plus besoin de moi, et il serre les cordons de sa bourse. *Alors, je lui décoche un article virulent qui le rappelle à l'ordre;* il tremble, il reconnaît mon influence, *et il revient à l'offrande.* De là, il résulte deux avantages : la crainte fait donner un surcroît de rétribution, et cette alternative de critiques et d'éloges fait admirer mon impartialité par les bonnes gens qui me lisent. »

A cette partie de l'accusation, il est impossible de répondre. En soi, elle est la plus perfide de toutes. Car vous pouvez l'appliquer au premier venu de nos critiques dramatiques, pour peu qu'il *juge*. J'ai cherché si les acteurs qui ont ordinairement les sympathies de Geoffroy : Mlles Volnais, Georges, Raucourt, Contat, Mars, Leverd, etc., Lafond, Damas, Fleury, Dazincourt, etc., avaient été soumis à cette *combinaison*; — et d'une part, je n'ai trouvé aucune preuve matérielle contre Geoffroy, — d'autre part, j'ai constaté que les fluctuations entre éloges et critiques paraissaient justifiées par la nature des choses. On se demande aussi pourquoi tel acteur prétentieux et médiocre,

comme Baptiste cadet, telle débutante avide d'un succès retentissant, comme Mlle Maillard, n'ont jamais eu l'idée d'acheter pour quelques écus à *Folliculus*, et quelques vieux chapeaux à *Follicula*, la réclame unique en son genre du redoutable feuilleton? J'ai peine à croire à la grandeur d'âme de ces *cabotins*. Et je pense, plus vraisemblablement, en l'absence de toute autre preuve, que la vanité froissée de certains comédiens entretint soigneusement dans l'opinion publique et dans les coulisses, un système de calomnie qui discréditait Geoffroy.

Enfin, comment ce trafic, s'il exista, ne donna-t-il jamais lieu, dans ce monde remuant des théâtres, à quelque retentissant scandale? comment se prolongea-t-il, occultement, pendant quatorze ans? Comment les administrateurs du *Journal des Débats*, cependant fort hostiles à leur précieux confrère, ne firent-ils pas justice de cette vénalité honteuse et savante, et accordèrent-ils à la veuve de Geoffroy, sans ressources après la mort de son mari, une pension de 1500 francs? Étienne fit beaucoup de bruit, un jour, parce que Geoffroy avait inséré dans son feuilleton, une innocente réclame pour je ne sais quel marchand de moutarde[1]. Il lui refusait le droit d'accepter dans les théâtres une seule *entrée gratuite*. Eût-il admis, *le jeune homme colère*, que le feuilleton du *Journal de l'Empire* fût, en réalité, un objet de mépris public?

Les ennemis sont parfois les meilleurs témoins à décharge, et l'histoire de la moutarde tourne à l'honneur de Geoffroy.

IV

Inutile, je pense, de suivre au jour le jour la *campagne* du *Courrier des spectacles* et du *Journal de Paris* contre le feuilleton. Il faut seulement donner une idée de ces tracasseries perpétuelles. Personne, en effet, ne saurait s'imaginer l'acharnement stupide, la méchanceté bête, la stérilité de procédés et de vocabulaire des ennemis de Geoffroy.

Commencées le 12 frimaire an XI (3 déc. 1801) les hostilités du *Courrier* ne s'interrompent presque jamais. Ce ne sont qu'allusions perpétuelles aux dîners trop copieux, à la vénalité, à la mauvaise foi. Tantôt un article de deux colonnes, tantôt une

1. Cf. *Livre du Centenaire des Débats*, p. 70 (*Lettre* d'Étienne, du 15 déc. 1808).

épigramme ou une énigme [1]. Chaque pièce nouvelle, chaque début suscite une mauvaise querelle [2]. Puis ce sont des *Variétés* de Lepan ou de Salgues : *Dialogue entre un journaliste et un lecteur* [3]; *Dialogue entre le Critique et M. Geoffroy* [4]. Nous avons déjà fait connaître quelques-unes de ces drôleries. Cependant voici qui est mieux : « C'est par la perversité de vos inclinations, la bassesse de vos habitudes, l'infamie de votre conduite, l'abjection de vos principes et de votre langage, que vous êtes tombé dans l'état d'infirmité et de dégradation où je gémis sincèrement de vous voir [5]. » Tout cela est adressé *à mon cher confrère Geoffroy*; — et deux jours après : « Nous renvoyons le lecteur honnête au *Journal des débats* du 12 brumaire. Quand on est arrivé à ce degré de honte et de prostitution, la langue n'est plus que l'instrument du délire; et ce n'est pas avec la plume qu'il faut réprimer ces excès [6]... »

Et cette conclusion d'un article de Lepan sur *les Templiers* : « Dans cet état de nudité et d'abaissement, condamné par la nature à une triste et incurable médiocrité, dépourvu de toutes les qualités qui rendent un homme recommandable, il (Geoffroy) a cherché des moyens de célébrité dans d'autres sources; il a étudié la nature dégradée, et calculé ce que la honte, le mépris pouvaient lui rapporter de bénéfice. Il a essayé de se créer un rang dans l'abjection, et une sorte de grandeur dans la bassesse, semblable à ces pauvres couverts de plaies, qui s'exposent sur les routes, et qui établissent leurs profits sur le dégoût même qu'ils inspirent [7]! »

Voilà quelques échantillons du style habituel au *Courrier des spectacles*, et il serait aisé de les multiplier.

Dans ce fatras de grossièretés et d'ordures, d'inepties et de calomnies, je ne trouve qu'un article vraiment intéressant. Un rédacteur (Salgues?) raconte qu'il a assisté, sur le boulevard, à une représentation de marionnettes : « Comme les autres, j'allai grossir les groupes, en demandant quel était l'objet d'une si

1. *Courrier des spectacles*, 14 frim., 19 mess., 24 fruct. XI, 16 juil. 1807, 25 déc. 1809, etc.
2. *Id.*, *les Hussites*, 19 juin, 21 juin, 27 juil. 1804; *Hector*, 9 fév., 16 fév. 1809, etc. Voir en particulier les interminables querelles sur *les Templiers* (1805), sur les débuts de Mlles Duchesnois et Georges (1803-1806).
3. *Id.*, 29 août 1804.
4. *Id.*, 12 sept. 1804.
5. *Id.*, 3 nov. 1804.
6. *Id.*, 5 nov. 1804.
7. *Id.*, 24 mai 1805.

grande attention : « C'est, me dit-on, Polichinel qui va jouer la tragédie. » Une tragédie jouée par Polichinel! Cela me parut si singulier que je voulus au moins connaître quelques scènes de cette nouveauté... « Messieurs et dames, dit le directeur du théâtre ambulant, faites-nous l'honneur de nous écouter avec attention; nous allons vous donner la grande tragédie de *Polichinel-Feuilleton* ou *Polichinel puni comme il le mérite.* » Tout était préparé pour ce nouveau spectacle. Une marionnette vêtue en Apollon parut la première; elle était suivie de neuf autres marionnettes qui représentaient les Muses et formaient son conseil. Le petit dieu de carton se plaignit beaucoup des désordres qui s'étaient introduits dans ses états. Il accusa Polichinel-Feuilleton d'être l'auteur de ces désordres, et annonça qu'il était résolu de punir le coupable. On fit alors venir Polichinel-Feuilleton et on lui intima l'ordre de préparer sa défense. Le costume de Polichinel était remarquable : il avait sur la tête un grand bonnet de jésuite. Sa robe était de papier chamarré d'une multitude de petits caractères, parmi lesquels on voyait en plus grosses lettres les titres de *Zaïre*, *Alzire*, *Mahomet*, etc., *Talma*, *Duchesnois*, *Georges*, etc. Le héros portait une marotte chargée de camées antiques, marqués d'un H [1], d'un grand nombre de pièces d'or et de flacons qu'il tenait de la munificence de plusieurs marionnettes qui lui servaient de cortège. J'en remarquai facilement huit qui avaient plus d'apparence que les autres. La première était une femme haute, longue et maigre; elle portait à sa main une lyre cassée, et regardait Polichinel d'un œil très amoureux, mais un peu rouge. Elle paraissait fort émue du danger où se trouvait son incomparable patron. Elle voulut parler; mais la muse Polymnie lui imposa le silence en lui rappelant qu'elle n'avait pas la voix juste [2]. La seconde marionnette était encore une femme; elle était petite, ronde et brune, et portait aussi une lyre; mais celle-là n'était pas cassée, et la petite marionnette semblait même s'en servir avec beaucoup de talent. Elle ne me parut pas faite pour être du cortège de Polichinel [3]. La troisième marionnette était un homme; il avait un casque sur la tête et portait le costume d'un héros grec. Il s'avança en chantant [4]... (Apollon le fait taire.) Le quatrième était vêtu d'un petit manteau

1. Allusion probable à Henry, danseur de l'Opéra.
2. Mlle Armand, de l'Opéra.
3. Mlle Philis, de l'Opéra-Comique.
4. Lainez, de l'Opéra, ou Lafond, de la Comédie-Française.

de Scapin ; il grasseyait, se pavanait et cherchait à se donner des airs de bonne compagnie [1]. Auprès de lui étaient trois soubrettes [2] qu'il couvrait d'un parasol, et dont la plus jeune, qui ne paraissait encore qu'une novice, portait la queue de Polichinel. Mais la plus remarquable était une grande dame vêtue à la romaine et d'une beauté éclatante. Elle se tenait collée aux côtés de Polichinel, lui glissait des rouleaux d'or dans sa poche, tandis que Polichinel, en récompense, lui mettait de petits cailloux dans la bouche [3]. Plusieurs autres venaient ensuite dont je ne pus pas distinguer exactement les traits. Quand le cortège eut défilé, Apollon fit signe à Polichinel-Feuilleton d'avancer, et lui demanda quel métier il faisait sur le Parnasse. Polichinel répondit qu'il n'habitait point sur le Parnasse mais au pied, et que son métier était de jeter d'en bas des pierres et de la boue à ceux qui habitaient en haut, de fermer le passage aux gens d'esprit qu'Apollon appelait auprès de lui et de rançonner les passants. Il parla fort insolemment, assura qu'il se moquait d'Apollon et de ses vieilles Muses, et de tous ceux qu'elles avaient admis dans leur sacré vallon, et surtout de l'eau d'Hypocrène à laquelle il préférait sans façon un flacon de vin de Bourgogne ou quelques petits verres de marasquin. »

Apollon veut tuer Polichinel, mais « la belle tragédienne » demande grâce pour lui. Il sera donc jugé en forme, « Melpomène l'accuse d'avoir blasphémé le nom des poètes les plus célèbres, d'avoir mis *la Queue du Diable* et *le Pied de mouton* au-dessus de *Zaïre*, de *Mérope* et de *Mahomet*; Tiercelin et Brunet au-dessus de Talma et de Monvel. Thalie lui reproche d'avoir insulté grossièrement ses plus chers favoris, Fleury, Louise Contat, Saint-Aubin, etc. Terpsichore lui demande compte de ses arrêts burlesques contre Duport et Vestris en faveur de Henry. Polymnie réclama pour Lays; Euterpe pour Martin; Clio et Uranie prétendirent qu'il avait brisé et foulé aux pieds les bustes des plus grands hommes du Parnasse... »

La sentence est prononcée; on interdit à Polichinel l'encre et le papier, et il sera fustigé publiquement. Boileau paraît pour surveiller l'exécution. Après une bataille grotesque entre Apollon

1. Dazincourt, de la Comédie-Française.

2. Ce nom de *soubrettes* ne doit pas être pris à la lettre. Il s'agit sans doute de Mlles Devienne (une vraie *soubrette* celle-là), Mars cadette et Volnais.

3. Mlle Georges.

et les Muses d'une part, Polichinel et sa suite de l'autre, celui-ci est coiffé des oreilles d'âne de Midas.

« Telle est, monsieur, conclut le rédacteur, la pièce que j'ai vu représenter sur le boulevard[1]... »

Il n'y a pas là, ce semble, une invention du *Courrier*. De même que l'on montrait Geoffroy dans les lanternes magiques et les musées de cire, on peut fort bien l'avoir joué dans les théâtres de marionnettes. En tout cas, cette fantaisie réelle ou imaginée a l'avantage de nous renseigner sur les intimes et les favoris du critique.

Quant au *Journal de Paris*, il combat Geoffroy par les mêmes procédés, allusions ironiques, épigrammes. A l'affût des fautes d'impression, des petites erreurs de fait, jamais il n'aborde une discussion sérieuse, jamais il ne s'attaque franchement à une opinion littéraire. — Je prends au hasard un des volumes du *Journal de Paris* : — 6 août 1803 : une épigramme signée *Colibri*; — 10 août : Geoffroy a nommé par erreur Mlle Fleury au lieu de Mlle Duchesnois : il était ivre; — 11 août : Geoffroy a traité Voltaire de *faquin*. « Comment refuser désormais du respect à un juge sobre et tempérant qui se respecte si bien lui-même ! » — 13 août : une faute d'impression; — 15 août : « que Geoffroy relise *à jeun* son feuilleton sur *l'Orphelin de la Chine*... » et ainsi de suite.

Veut-on un échantillon du style? — Geoffroy est représenté distribuant aux servantes de son quartier ses petits paquets de *graine de fréron* : « Croyez, mes chères amies, dit-il, que je suis très plaisant et que je bois frais... Je vis ici en famille avec ce brave homme qui arrache des dents à quinze sous la pièce, avec cette excellente femme qui vend des allumettes et de l'amadou[2]... »

C'est *le Journal de Paris* qui publie le *dialogue de M. et Mme Guêpe*, et qui insère les innombrables épigrammes de Gobet. — C'est lui, aussi, disons-le, qui contient les articles plus forts et plus sérieux de Rœderer et de Palissot.

A ces derniers, nous l'avons vu, Geoffroy répond. Aux Lepan, aux Salgues, à Gobet, au caporal Trimm, etc., il se contente de décocher quelques traits. Du *Courrier des spectacles*, il écrira :

C'est un journal diffamé, devenu l'opprobre de la littérature... On en a fait une espèce d'égout et de sentine de toutes les sottises et ordures

1. *Courrier des spectacles*, 20 juil. 1807.
2. *Journal de Paris*, 10 fruct. IX.

littéraires; tous ceux qui ont à vomir quelques grossièretés bien dégoûtantes, trouvent là un endroit commode pour se soulager [1].

On vient de publier, dit-il encore, *un article bien capable de déshonorer la misérable feuille où il paraît*, si ce n'était pas déjà une affaire faite [2].

Le plus cher de ses vœux — et c'est toujours du *Courrier* qu'il est question — est de faire quelque bruit, n'importe de quelle manière. Qu'il soit donc convenu *qu'on n'opposera que le silence et le mépris* à ses excès les plus scandaleux, et je réponds que bientôt il cessera d'être insolent et menteur, n'y trouvant rien à gagner [3].

On a vu comment à propos de ses querelles avec Palissot, Suard et Morellet, il juge *le Journal de Paris* et *le Publiciste*. Quand *le Journal de Paris* relève les fautes d'impression du feuilleton, Geoffroy hausse les épaules :

Un petit journal qui guette ces aubaines comme l'araignée guette les moucherons, s'est délicieusement régalé de cette faute; il s'en est servi pour prouver que j'étais aussi mauvais écrivain que mauvais critique. *Il faut que tout le monde vive : il y a une sorte de charité à lui laisser cette pâture* [4].

V

On sera plus surpris que Geoffroy ait été, comme il le dit, attaqué « dans sa propre maison ».

De tous les collaborateurs que les Bertin avaient groupés au *Journal des Débats*, Geoffroy était le plus connu; que dis-je? il absorbait à lui seul, surtout aux regards de la province et de l'étranger, une gloire acquise en commun. De là, une jalousie sourde envers ce collègue à la fois si gênant et si nécessaire. Mais il avait pour lui la double autorité de l'âge et de la vogue; il était très soutenu par les propriétaires du journal. Ajoutons que Fiévée, le censeur des *Débats*, est un de ses intimes.

Cependant Étienne est nommé, en juillet 1807, rédacteur principal du *Journal de l'Empire*. De ce jour durent commencer les persécutions. Étienne en effet visait, avant le tirage, la dernière épreuve de chaque article; plus d'une fois, sans doute, il coupa ou atténua l'audacieux *feuilleton*. On en a la preuve dans la lettre suivante, adressée par Étienne, le 15 décembre 1808, à l'un des frères Bertin :

1. *Débats*, 2 nov. 1804.
2. *Id.*, 2 nov. 1806.
3. *Id.*, 9 déc. 1806.
4. *Id.*, 16 juil. 1805.

« Je vous prie, monsieur, de vouloir bien apprendre à M. Geoffroy que Sa Majesté m'a nommé *rédacteur principal* du *Journal de l'Empire*, et que ma fonction ne se bornait point à la censure de cette feuille. Ayez la complaisance de lui dire qu'il ne doit point se permettre de travestir dans son feuilleton, comme il l'a fait aujourd'hui, les articles que je crois devoir insérer dans le corps du journal, et que, s'il se permet encore une fois un pareil mépris pour l'autorité que le gouvernement m'a confiée, il me forcera à prendre des mesures qui répugnent à mon caractère. J'ai supprimé les passages en question... »

Dans la même lettre, Étienne se fait l'écho de bruits injurieux lancés contre Geoffroy, — et cela pour un pot de moutarde! On a vu plus haut cette ridicule histoire.

D'autre part, Étienne faisait insérer, dans le corps du journal, des articles de littérature et même de critique dramatique destinés à contredire et à combattre les opinions du *feuilleton*. Ainsi, à propos de *l'Assemblée de famille*, des prix décennaux, des *Templiers*, etc.

Certains collaborateurs restaient fidèles à Geoffroy. Dans un article sur Dancourt, Boissonnade (Ω) écrit : « Les lecteurs de ce journal connaissent l'opinion de M. G... et ne me demandent pas la mienne. L'ingénieux auteur de l'article *spectacles* a traité cette matière plusieurs fois, et toujours avec ce goût, cette abondance d'idées et d'aperçus qui distinguent ce qu'il écrit : après lui, que saurais-je dire [1] ? »

Mais nous arrivons aux années vraiment pénibles pour le vieux critique. Il semble qu'après avoir donné tant d'éclat au *feuilleton* et tant contribué au prodigieux succès du *Journal de l'Empire*, Geoffroy ait mérité, vers la fin de sa carrière, certains ménagements. D'autant plus que rien n'annonçait, ni dans ses idées, ni dans son style, la moindre fatigue, et que ses lecteurs devenaient chaque jour plus nombreux. Eh bien, pourtant, c'est au mois de mars 1812 que l'on organisa, dans la *maison* même qu'achalandait le *feuilleton*, une conspiration hypocrite contre son trop célèbre auteur. Un des rédacteurs, Dussault peut-être, se déguisa en *Vieil amateur*, et fit paraître dans le journal deux lettres sur l'*Art dramatique*, les 15 et 19 mars; la première est dirigée contre Geoffroy.

Le *Vieil amateur* a vu représenter *Andromaque* devant la cour;

1. *Débats*, 4 août 1811 (art. de Ω sur Dancourt).

il est sorti de cette représentation tout à fait mécontent : l'art dramatique est en décadence; la faute en est à la critique, laquelle, d'abord trop sévère, est devenue trop indulgente. Quel beau rôle n'aurait pas un vrai censeur littéraire, impartial, n'avilissant jamais ni son caractère ni sa plume!... Et là-dessus, le *Vieil amateur* s'empare de Geoffroy.

« A la vérité, sa porte ne serait pas assiégée par la foule de ceux qui viendraient le remercier de ses louanges mensongères, et solliciter de nouveaux mensonges; il ne verrait pas les dames du théâtre mettre à ses pieds quelque partie de ces dépouilles, quelques-uns de ces utiles trophées, monuments glorieux de leurs utiles conquêtes; les princes, les héros de la comédie, ne seraient point ses tributaires; et les enfants de Thalie, de Melpomène et de Momus ne rivaliseraient pas entre eux à qui porterait le plus solide hommage dans le sanctuaire de la critique; mais sa conscience serait tranquille, et sa réputation serait pure : mille bruits injurieux ne circuleraient pas autour de lui; les tarifs de sa plume ne seraient pas révélés par la médisance ou exagérés par la calomnie; les adorateurs de la divinité nouvelle ne seraient pas les premiers à proclamer, avec les railleries les plus comiques, les sacrifices qu'ils sont obligés de lui faire; la littérature ne serait pas flétrie par ces rumeurs déshonorantes; et des collaborateurs désintéressés ne se verraient pas réduits à se séparer de celui qu'ils eussent aimé à regarder comme leur chef, et à le désavouer en quelque sorte après une longue résistance, après avoir lutté longtemps contre des opinions qu'ils seraient forcés d'admettre et qui les accableraient. »

Ainsi, tout ce que, depuis douze ans, *le Courrier des spectacles*, *le Journal de Paris*, les petits vaudevillistes, les pamphlétaires affamés, les auteurs sifflés, les entrepreneurs de marionnettes, les caricaturistes, etc., avaient accumulé d'injures et de calomnies contre Geoffroy, tout cela, un de ses confrères s'en faisait l'écho, et dressait là-dessus, en plein *Journal de l'Empire*, un réquisitoire indigné :

« Ce scandale n'a que trop duré, continuait le *Vieil amateur*. L'Europe entière a les yeux fixés sur le *feuilleton*.

« Que doit-elle penser quand elle y voit les contradictions s'accumuler, la solidité des principes s'y sacrifier au vain jeu des paradoxes; la louange et le blâme s'y distribuer d'après certaines passions et même d'après certains calculs; quand ces bruits fâcheux dont Paris est plein, dont la France retentit,

quand ces accusations de vénalité parviennent jusqu'à ses extrémités les plus lointaines? »

Le *Vieil amateur* se hâte d'ajouter (afin qu'on ne puisse le soupçonner de briguer la place de Geoffroy) que la critique est d'ailleurs en fort bonnes mains.

« L'écrivain qui l'exerce sur les théâtres avec une sorte de dictature, est digne, par l'étendue de son instruction, par la pureté de son goût, par les grâces de son esprit, par la merveilleuse facilité de son talent, par les agréments infinis de son style, savant et populaire à la fois, de la rétablir dans tous ses droits et toutes ses convenances : c'est au nom du public que je l'y exhorte; c'est au nom même de notre gloire... »

Le lendemain, point de *feuilleton*; non plus que les quatre jours suivants. Entre temps, le 19 mars, une seconde lettre du *Vieil amateur*, dans laquelle il n'était plus question de Geoffroy, mais seulement de la tyrannie des comédiens. Les lecteurs favoris de Geoffroy, les oisifs, les curieux, ses ennemis mêmes, durent avoir un moment d'inquiétude. Eh quoi! le vieux critique était-il chassé de sa maison? avait-il battu en retraite pour cacher sa honte? Lui, le terrible et infatigable polémiste, il n'avait rien répondu à la première lettre du *Vieil amateur*!... Aussi quelle joie et quel frémissement de curiosité quand on aperçut, le 20 mars, un feuilleton compact, intitulé *Mon retour et ma rentrée*, — et qui en promettait de belles!

La réplique fut plus mesurée qu'on ne s'y devait attendre. Nous sommes loin des diatribes contre Palissot, Morellet et le *jeune homme colère*. D'un bout à l'autre de cet article règne, pour ainsi dire, une douloureuse indignation. Le mépris sarcastique avec lequel Geoffroy accueillait les accusations de Lepan, de Salgues, de Gobet, etc., fait place ici à l'éloquence d'une apologie passionnée et ardente. Mais n'attendez pas que le critique discute les accusations de vénalité que le *Vieil amateur* renouvelle contre lui; il se contente de démasquer son adversaire, de s'étonner « qu'on ait pu l'insulter jusque dans le journal dont il est le créateur et le père », de justifier sa sévérité et son indulgence, — puis il conclut en ces termes :

Il y a dans la satire du vieil amateur des accusations d'une autre nature, auxquelles je me garderai bien de toucher, de peur de me salir; il pouvait bien faire éclater son zèle pour l'art du théâtre, sans chercher à me diffamer, moi qui en ai toujours été le plus ardent défenseur. Je suis persuadé qu'il rougit maintenant de s'être porté à de

telles extrémités : ses remords me suffisent, et je ne veux point d'autre vengeance que l'indignation du public et la part que tous les honnêtes gens ont paru prendre à mon injure.

Cependant, on nommait tout bas le *Vieil amateur* (qui, au dire de Geoffroy, n'était ni l'un ni l'autre); on nommait Dussault. Celui-ci crut devoir protester en écrivant au *rédacteur* du *Journal de l'Empire* :

« Monsieur,

« J'apprends qu'une partie du public m'attribue les articles intitulés *Art dramatique*, qui ont paru dans quelques-uns des numéros de votre journal; et je crois que M. Geoffroy dans sa réponse semble adopter cette opinion; il fait même entendre que c'est par haine, par envie, et dans le dessein d'occuper sa place que j'ai composé ces articles. Je proteste en vérité, que quelques raisons que je puisse avoir de ne pas aimer la personne de M. Geoffroy, je n'ai jamais éprouvé pour son talent qu'un sentiment d'estime exempt de toute envie; je proteste que je n'ai jamais conçu le désir de remplacer M. Geoffroy; que je me crois bien incapable de remplir sa place, et que je ne l'accepterais dans aucune supposition [1]. »

Cette lettre est très équivoque. Dussault affirme surtout qu'il n'a pas l'intention de remplir la place occupée par Geoffroy, et ne dit pas catégoriquement qu'il est étranger aux articles mêmes.

Quoi qu'il en soit, celui-ci ne voulut pas laisser à Geoffroy le dernier mot, et dans une quatrième *Lettre* intitulée *Art dramatique* il réplique à l'*apologie* du critique. Geoffroy avait rappelé ses services; il s'était plaint qu'on l'attaquât « au sein de ses foyers, dans sa propre maison »; il se nommait le *créateur* et le *père* du journal : c'est là-dessus que le *Vieil amateur* se récrie. Geoffroy est-il donc seul au *Journal de l'Empire*? A-t-il seul contribué à son développement? Seul, rédige-t-il tous les articles? En dehors du *feuilleton*, tout est-il sans valeur? Et le journal sombrerait-il si Geoffroy le quittait? — Il y a du vrai dans cette réplique, et Geoffroy n'aurait pu sans injustice nier la part si considérable de ses collaborateurs; mais aussi n'avait-il pas été jusque-là; il avait dit, et très légitimement :

Ce journal... que j'ai si bien établi dans le monde, et que mes soins ont répandu dans une grande partie de l'Europe...

1. DÉBATS, 21 mars 1812.

Après la dernière lettre du *Vieil amateur*, Geoffroy se tait. Mais s'il conserve son feuilleton, il reste exposé, dans *sa maison*, à de perpétuelles contradictions. — En septembre de la même année, un certain Damaze de Raymond l'attaque à propos de Mlle Régnier [1]; de Mlle Mars [2], du *Tyran domestique* [3]. Geoffroy tout d'abord ne s'émeut pas beaucoup; il persifle aisément son adversaire, lequel semble assez étranger aux choses et au style de la critique. Mais quand paraît la troisième lettre de Damaze, il dit avec amertume :

.. La chose est grave, et c'est dans *le Journal* même *de l'Empire* que l'accusation est consignée. Il faut avouer qu'on ne reprochera pas au *Journal de l'Empire* une aveugle partialité pour les gens attachés à son service; il traite les siens aussi sévèrement que les étrangers [4].

L'année suivante, en mars, lettre d'Alphonse de Saint-Léger sur *l'Intrigante*, — et réplique de Geoffroy [5]. — En septembre, un certain P. B. attaque le *feuilleton*, en publiant dans *le Journal de l'Empire*, une lettre relative aux représentations de Mlle Duchesnois à Lyon [6]. A cette occasion encore, Geoffroy fait allusion à ses démêlés avec son propre journal et parle des *sanglants outrages* qu'il y a plus d'une fois endurés. Il a voulu supporter *ces cruelles persécutions* afin de ne pas livrer le *champ de bataille*.

Je ne me serais pas pardonné à moi-même, dit-il en terminant, d'acheter le repos par une lâcheté : trahir la cause de la littérature et du goût, c'était donner à mes ennemis la victoire, et couronner leurs complots par le plus doux des succès; j'ai continué ma carrière, nonobstant leurs clameurs, en versant sur eux des torrents de lumière qui leur font baisser les yeux [7].

Ce lyrisme est, je crois, très sincère; et je ne serais pas surpris que le vieux critique, en écrivant ces mots, n'ait vraiment éprouvé l'émotion du soldat étreignant avec orgueil une arme que mille adversaires n'ont pu lui faire tomber des mains.

Une fois encore, *le Journal de l'Empire* donne asile aux ennemis de Geoffroy. La lutte s'engage à propos de danseuses. Le 16 juillet 1813, paraît une *Lettre* de quatre colonnes signée : *Un des fanatiques du balcon de l'Opéra*; deux jours après, Geoffroy

1. *Cours*, VI, 343.
2. *Id.*, VI, 351.
3. *Id.*, VI, 354.
4. *Débats*, 13 oct. 1812 (VI, 354).
5. *Id.*, 16 mars 1813 (VI, 354).
6. *Id.*, 15 juin 1813 (VI, 363).
7. *Id.*, 15 juin 1813 (VI, 363).

riposte. Le *fanatique* revient à la charge; et, pour accabler Geoffroy, s'installe dans le feuilleton même. Riposte nouvelle de Geoffroy [1]. Mais alors intervient un autre combattant; c'est Dussault (Y); il attaque le style du *feuilleton*, et le rédacteur du feuilleton lui répond que, tel qu'il est, son style *se fait lire* [2].

Cette lutte intestine paraîtrait vraiment étrange, et nous aurions lieu de nous récrier comme Geoffroy lui-même, sur l'ingratitude du *journal* dont il faisait la fortune, si nous ne connaissions aujourd'hui les *dessous* de cette polémique.

Comme nous le disions plus haut, à propos des idées politiques du *feuilleton*, il faut voir ici une intervention de la police et de la censure. Gosse, après avoir raconté la lutte contre le *Vieil amateur*, ajoute : « Sans doute Geoffroy y montra quelque talent; mais il ne joua cependant dans cette échauffourée que le rôle d'une dupe : il était loin de penser que les moyens qu'on lui fournissait pour mieux attaquer Voltaire, partaient précisément d'un hôtel bâti sur le quai qui porte le nom de ce grand homme. »

Et M. Welschinger cite une lettre de Lemontey à Savary, dans laquelle le célèbre *censeur* propose au ministre de créer entre deux journaux une dispute sur la musique italienne et française, afin d'occuper les désœuvrés par une vive diversion. Lemontey écrit : « La discussion qui a existé dans *le Journal de l'Empire* entre MM. Geoffroy et Dussault, a non seulement occupé le public de Paris, mais *d'après tous les renseignements que j'ai reçus*, elle a produit beaucoup d'effet dans les départements [3]. » Cette polémique avait donc été *organisée* par le gouvernement, et nous pouvons croire qu'il en fut de même lorsque Damaze de Raymond, Alphonse de Saint-Léger, le fanatique du balcon de l'Opéra, entrèrent en lice contre le *feuilleton*.

VI

Mais ce n'est pas seulement dans leurs journaux que les *bons confrères* de Geoffroy firent au *feuilleton* une guerre acharnée.

1. *Débats*, 24 juil. 1813 (VI, 368).
2. *Id.*, 31 juil. 1813 (VI, 377).
3. H. Welschinger, p. 125. — *La Gazette de France* fait donc preuve ou de naïveté ou de mauvaise foi quand, après la mort de Geoffroy, elle reproche aux *Débats* d'avoir jadis maltraité le confrère qu'ils louent maintenant par la plume de Féletz.

Dans cent petits pamphlets, ils redoublaient de zèle et d'ineptie.

A quoi bon analyser dans le détail ces brochures oubliées dès le lendemain de leur apparition?.. Il faut au moins signaler les principales, ne fût-ce que pour témoigner une fois de plus de l'influence et de la célébrité du *feuilleton*. Certes ni Salgues, ni Ducray-Duminil, ni même Grimod ou Jouy ne furent injuriés et vilipendés de la sorte! Les critiques de Geoffroy devaient toucher juste et porter loin; car il y a peu d'exemples d'une pareille levée de boucliers contre un journaliste.

Laissons de côté quelques brochures sans aucun intérêt [1] pour arriver à une série de pamphlets que « le spirituel » Gobet, déjà cité, lança contre son ancien professeur de rhétorique.

Quel était ce Gobet? moins que rien. Sous le Directoire, il avait rédigé pour *le Journal de Paris* « les séances du corps électoral »; puis il avait, comme il le dit, « suivi la carrière du barreau ». Geoffroy le qualifie de « poète et marchand de vins »; contre cette dernière désignation Gobet a protesté, et c'est nous qui protestons contre la première. A en juger par les épigrammes insipides dont il inonda *le Journal de Paris*, Gobet devait, en tout cas, avoir des loisirs. On sent en lui l'homme obscur qui voudrait qu'en l'attaquant corps à corps Geoffroy le fît paraître à tous les yeux... Mais rien.

Son premier pamphlet est intitulé *Trait de reconnaissance de Julien-Louis Geoffroy* [2]... Gobet y raconte qu'il écrivit dans *le Journal de Paris* un article élogieux sur le *Théocrite* de Geoffroy; celui-ci, dans une lettre très aimable, lui en témoigna *sa plus sincère reconnaissance*. Mais Gobet, dans un second article, osa défendre Fontenelle contre certaines critiques du nouveau traducteur des idylles. De là, mécontentement puis haine de M. Geoffroy... Mais les plaintes personnelles de Gobet nous intéressent moins que quelques détails contenus dans l'appendice et dans les notes, et dont nous avons pu profiter pour la biographie.

Gobet n'obtint aucune réponse. Alors, s'inspirant d'un pamphlet, vraiment spirituel celui-là, que venait de publier Hoffmann — et sur lequel nous insisterons plus loin, — il donna une

1. *Lettre du citoyen Jérôme, au citoyen G...*, 1802. — *Le Journaliste corrigé ou Geoffroy confondu par une ombre*, 1802. — *Lettre à M. l'abbé Geoffroy, rédacteur du Feuilleton du Journal des Débats*, 1802. — *L'ombre de Voltaire à Geoffroy*, épître en vers, Paris, an XI, 1802. — *Épître au Jockey de Fréron, suivie d'un conseil à ma tante*, broch., Paris, an XII, 1803.

2. Broch. in-8, Paris, an X, 1802.

brochure intitulée : *La Gageure, ou lettre du rédacteur de l'article spectacles dans le fameux feuilleton* [1] à M. X...

En voici le début (c'est Geoffroy qui parle) :

« Monsieur, votre mauvaise foi m'étonne, et c'est avec peine que je me vois forcé de la rendre publique... Je gageai (avec vous) cinquante louis que pendant un temps déterminé, je remplirais mon feuilleton *des contradictions les plus grossières, de défauts de langage et de platitudes*; que je m'y montrerais *inepte, impudent, menteur* et *lâche*; que j'y afficherais *la mauvaise foi, l'orgueil* et *la suffisance*. Le terme que nous avions fixé à cette gageure vient d'expirer, et vous prétendez que je l'ai perdue, quoique la voix publique vous donne le démenti le plus formel. »

Et Geoffroy (le Geoffroy de Gobet) donne en détail, et avec des citations bien choisies, des preuves *irréfutables* de sa *mauvaise foi*, de son *ineptie*, de son *impudence*... Et cela dure pendant 27 pages. Est-il besoin de dire que Geoffroy eût pu répondre à Gobet :

Vous jetez sottement vos qualités aux autres;

mais, au grand désespoir dudit Gobet, Geoffroy ne répondit rien.

C'est encore au même Gobet que j'attribuerais le pamphlet suivant : *M. Feuilleton, ou scène additionnelle à la comédie du Mercure galant, de Boursault* [2]. Un personnage, *Feuilleton*, « magot de sinistre encolure », vient s'adresser à Oronte, pour le prier de l'injurier bien fort dans *le Mercure*, afin de réveiller l'attention de ses propres lecteurs; et il lui développe son plan, ses espérances, sa manière de flatter ceux qui le payent, etc. Bien entendu, Oronte-Gobet s'indigne, et met *Feuilleton* à la porte.

Voici un pamphlet plus caractéristique par sa maladresse même; on y verra comment les ennemis de Geoffroy savent définir et louer sa critique, en cherchant à la ridiculiser. — Ce volume de 263 pages est intitulé : *L'Innocence reconnue, ou preuves de la bonté du cœur, de l'infaillibilité du goût, de la justesse de l'esprit, et de la rectitude du jugement de M. Geoffroy* [3], avec cette épigraphe : « *Le pauvre homme!* » En tête, un portrait de Geoffroy (celui que Perreau, en 1847, a *retourné*) et sous lequel sont inscrits ces deux vers de Boileau :

On prise sa candeur et sa civilité,
Il est doux, complaisant, officieux, sincère. (Sat. IX.)

1. *La Gageure....* Broch. in-8, Paris, an XI, 1802.
2. *M. Feuilleton*, Paris, an XII, 1803, in-8.
3. *L'Innocence reconnue*, Paris, an XI, in-8.

La préface est un chef-d'œuvre de naïveté; on comprend en la lisant que Geoffroy n'ait pas cru nécessaire de se défendre. Écoutez plutôt : « On a dit, il y a longtemps, *l'envie s'attache aux grands talents comme la rouille au fer*. Parmi les exemples mémorables qui prouvent la justesse de ce vieil adage, nous citerons celui de M. Geoffroy... A peine ce nouvel astre littéraire a-t-il brillé sur l'horizon de la république, que tous les roquets du Parnasse se sont mis à aboyer après lui, comme les chiens jappent à la lune... » Les *roquets*! Gobet est bien sévère pour lui-même. — Un peu plus loin : « On attaque le professeur dans de petits pamphlets, dans des satires obscures... » — Décidément, cet homme manie singulièrement le sarcasme et l'ironie! Là-dessus, Gobet se donne pour mission d'éclairer le public et de venger le *rédacteur du Feuilleton*, et voici comment : « Tous nos *articles*, dit-il, sont extraits des feuilletons de M. Geoffroy; si nous avons quelque mérite, c'est d'avoir relu tous ces feuilletons, et d'avoir rassemblé et opposé, à chaque chef d'accusation, des moyens justificatifs disséminés dans un grand nombre de journaux. Nous y avons joint quelques notes pour éclaircir le texte, et forcer les lecteurs inattentifs à fixer leur attention sur des choses qui en sont vraiment dignes. — Ainsi, pour répondre à ceux qui accusent M. Geoffroy d'être méchant, nous avons réuni, dans un seul chapitre, divers traits qui prouvent la bonté de son cœur... On l'accuse de n'être pas galant, et ses galanteries nous ont fourni un assez long chapitre, etc. En suivant cette marche, et nous bornant à copier fidèlement l'illustre professeur, nous espérons prouver d'une manière victorieuse qu'il est *bon*, *gai*, *généreux*, *poli*, *sensible*, *pudique*, *religieux*, *galant*, *plein de goût*, *invariable dans ses principes*, *d'une modestie parfaite et d'une impartialité admirable*. »

Les citations tronquées, les rapprochements faux et ineptes, les commentaires sans aucun sel, aussi prétentieux et lourds qu'ils veulent être spirituels et piquants, remplissent d'un bout à l'autre cet ouvrage vraiment naïf. Mais cette naïveté même est précieuse. Nous avons pu en tirer des renseignements sur la nature et la nouveauté du feuilleton; nous y avons vu ce qui scandalisait les contemporains, et combien Geoffroy, par ses qualités mêmes, les a déroutés et surpris.

Autre petit pamphlet signé de Gobet : *Mérope vengée*[1]. Nous en

1. *Mérope vengée*, ou réponse aux deux articles de M. Geoffroy sur la

dirons un mot au chapitre de Voltaire. C'est la réimpression d'articles parus dans *le Courrier français*, les 29 mars, 4, 6, 7 avril 1806.

En 1807 : *La Revue des feuilletons du Journal de l'Empire ou critique des critiques de M. Geoffroy* [1]. Gobet (car c'est encore lui) prend une à une les principales tragédies de Corneille et de Voltaire, et discute les appréciations de Geoffroy. Rien à en tirer, sinon la conclusion générale déjà fournie par *l'Innocence reconnue.*

Mettons à part un petit volume assez amusant intitulé : *Calembours de l'abbé Geoffroy, faisant suite à ceux de Jocrisse et de Mme Angot, ou les auteurs et les acteurs corrigés avec des pointes, ouvrage piquant, redigé par G... S D... L* (Georges Duval) [2].

Le frontispice représente : à droite, Geoffroy, en abbé, dans une sorte de chaire sur laquelle est écrit : *Police correctionnelle d'Apollon*; il tient de la main gauche un martinet; de la droite, il donne des coups de férule sur les doigts d'un personnage debout devant la chaire, et auquel s'applique la légende : « Grâce, grâce, monsieur l'abbé, on ne jouera point les *Eaux de Spa.* » Ce personnage est Picard. Assis sur des chaises, derrière Picard, M.-J. Chénier et La Harpe semblent attendre leur tour. Après une *Épitre dédicatoire* à Mlle Volnais, un *Avertissement*, et une *Préface*, nous lisons une énumération, faite un peu au hasard, des calembours, jeux de mots, etc., recueillis dans le feuilleton. La plaisanterie n'y est pas de mauvais goût, — et la critique est souvent fort juste. Mais Geoffroy savait bien ce qu'il faisait en écrivant ainsi : nous l'avons montré ailleurs .

Et maintenant, quel est encore ce fatras de brochures?

Geoffroy, rédacteur du Journal de l'Empire, condamné à la diète par la Gazette de santé [3]! Insipide et incompréhensible fantaisie. — Et l'épître de *Zoïle à Geoffroy son fils bien-aimé* [4]! — Et *le Mérite des feuilletons* [5]! — Et *Folliculus* [6], ce fameux *Folliculus* de Luce de Lancival! nous en citerons tout à l'heure quelques vers : on s'attendait à mieux; et, tout compte fait, je préfère de beaucoup *M. et Mme Guêpe*, du *Courrier des spectacles*, à *Folliculus* et à *Follicula.*

Mérope de Voltaire, insérés dans les feuilletons du *Journal de l'Empire* des 6 et 8 mars 1806. Broch. in-8, 1806.

1. *La Revue des feuilletons*, Paris, Dabin, 1807, in-8.
2. *Calembours*, Paris, an x, 1803, in-16.
3. *Geoffroy condamné*, par Saint-Ursin, Paris, 1805.
4. *Épître de Zoïle*, Paris, 1806, in-8.
5. *Le Mérite des feuilletons*, Paris, 1806, in-8.
6. *Folliculus ou la raison vengée*, Paris, 1807.

J'ouvre la *Correspondance du révérendissime Père Feuilleton dit Caffardini, capucin condigne et concave*[1] : sous le titre : *Le Credo*, on y lit une *Lettre d'un ancien écolier au P. Feuilleton répétiteur* :

Père fouetteur à Mazarin
Digne successeur de Garasse,
Apprends-moi par quel art divin
Une férule dans ta main
Se change en sceptre du Parnasse?...
. . . .
Je crois en bonne conscience
Qu'il n'est d'ouvrage intéressant
Que le journal si décemment
Rédigé par ta Révérence,
Qu'après lui rien n'est si savant
Que Nonotte, Fréron, Clément,
Saint Grégoire de Naziance,
Et Monsieur de Chateau-brillant.

Et pour appuyer sur ce rapprochement instructif entre Geoffroy et l'auteur d'*Atala*, l'auteur du pamphlet nous donne un *Dialogue* entre les Révérends Pères *Chactas* et *Feuilleton*. Nous avons encore : une *Lettre de semainier de la Comédie Française au Père Feuilleton*, sur la tragédie de *Caton* qui vient d'être refusée (1776); puis un billet de Mlle Bourgoin au *Père Feuilleton*, et enfin un long morceau intitulé : *Le Récipiendaire*, lettre du P. Feuilleton à un ex-jésuite, à Brives-la-Gaillarde. C'est une parodie de la cérémonie du *Malade imaginaire*. Geoffroy est *reçu dans la capucinière des frères obscurants* : le *præses* lui dit, entre autres choses :

Cape igitur fourchetas,
Cape moutardinas
Cuilerias et huileras,
Cape saladieras,
Cape la saucière aussi,
Et le grand plat pour le bouilli.
Cape vinum, cape potum,
Cape les mouchoirs de madras,
Cape pro mulierem vestram
Des bonnets, des souliers, des bas;
Cape aurum et argentum
Et si potes capere diabolum,
Cape.

Et comme, à l'une des questions, le récipiendaire avait répondu : *refuso*, le *præses* s'indigne :

1. *Correspondance...* par Vieilh de Boisjolin, Paris, 1808, in-8.

O quello solecismo
Fecisti, patre meo!...
Nam, car le mot refusare
Doit être a nobis ignoré.

D'ailleurs ce n'est pas la seule allusion que ce pamphlet contienne à la *vénalité* du Père Feuilleton; dans une autre lettre, celui-ci dialogue avec Maritorne, son épouse. Maritorne s'exprime ainsi :

— Ce bonnet me vient de Georgette :
Deux fois sans plus elle l'a mis,
Et puis, elle me l'envoyï...
— Me l'envoyï!... quelle infamie!
Il eût fallu : me l'*envoya*.
Mais, je laisse la prosodie,
Pour vous rappeler, mon amie,
Qu'on ne dit point ces choses-là.

Ces vers ne manquent ni d'esprit ni de trait.

Je cite donc seulement pour mémoire : *Épigrammes faites dans un bon dessein* [1], l'*Épître d'un Berlinois à l'auteur du feuilleton* [2], et la *Mort de Geoffroy* [3], poème en trois chants, publié en 1824, et composé certainement avant 1814; cette facétie, où l'on ne sait si Geoffroy est loué ou vilipendé, dut courir *sous le manteau* du vivant même de son héros.

J'ai déjà signalé la valeur des *Dialogues critiques* d'Hoffmann, et en particulier du XIe, l'*École des Journalistes*; si j'y revenais, je citerais tout, car tout y est charmant, malin, d'un tour vif et d'une langue précise. Par le profit que j'en ai tiré soit pour caractériser la critique de Geoffroy, soit pour discuter sa prétendue vénalité, on a pu voir que ce mordant dialogue était, dans le fond, d'une justesse parfaite; mais il est d'un avocat passionné qui veut ruiner son adversaire, et qui a l'art de présenter comme des défauts ou des vices, des procédés calculés ou des faiblesses excusables.

L'animosité d'Hoffmann contre Geoffroy datait de loin; nous allons le voir en examinant les rapports du feuilleton avec les auteurs.

1. *Épigrammes*... par J.-F. Guichard (d'après Barbier), Paris, 1809, in-8.
2. *Épître*... Paris, 1809.
3. *La mort de Geoffroy*, Bordeaux, 1824, in-8.

CHAPITRE III

LES AUTEURS

Chazet. — Hoffmann. — Étienne. — Picard. — Luce de Lancival : *Folliculus*.

La plupart des feuilletons consacrés par Geoffroy à ses contemporains sont écrits sur le ton de la polémique; nous ne nous occupons dans ce chapitre que des querelles personnelles entre Geoffroy et les auteurs. Ceux-ci, en effet, tantôt se taisent, comme Duval et Raynouard, tantôt ripostent, comme Hoffmann ou Étienne : cette dernière catégorie seulement a sa place marquée dans l'histoire polémique du *feuilleton*.

I

C'est, je crois, le vaudevilliste Chazet qui ouvre le feu par les *Étrennes à Geoffroy* [1]. Chazet ne manque pas d'esprit. Tour à tour brouillé, puis réconcilié avec Geoffroy, suivant que ses pièces méritaient ou non des éloges, il était, en 1801, mécontent d'un jugement du critique sur *la Revue de l'an IX*. Tout l'intérêt de son petit pamphlet est dans les notes. Là, il accuse Geoffroy d'avoir provoqué la retraite de Larive, injurié Molé, trop vanté Mlle Volnais, commis trop de calembours, etc. « Sa traduction de Théocrite, dit-il, est un véritable tour de force, car elle n'a rien de commun avec l'original. » Il met le *feuilleton* parmi les fléaux inévitables, avec les inondations et la cherté du pain... En concluant, il remarque que Geoffroy « s'est fait un plan pour le succès des *Débats*; *c'est un impôt levé sur la malignité publique* ».

Il faut dire que Chazet avait déjà égratigné Geoffroy dans *l'Hôtel garni*, pièce où l'on voyait paraître un certain *Feuillet*,

1. *Étrennes à Geoffroy*, par Chazet, an x, 1801.

au nom assez transparent. Ce *Feuillet* chantait des couplets contre Voltaire, et M. *Néologue* y répondait. Geoffroy, en rendant compte de la pièce, était sévère pour Chazet :

J'entends dire, écrivait-il, qu'il n'y a pas sur la place du Vaudeville un agioteur plus actif et plus adroit que ce Chazet : il se fourre dans tous les marchés, il est de toutes les entreprises... On assure que dans tout ce qu'il écrit, il n'y a pas une scène, pas un couplet, pas une idée à lui : *c'est une espèce de fripier qui tient boutique de vers de hasard.* Gens de cette étoffe font beaucoup d'honneur à un honnête homme quand ils veulent bien l'insulter [1].

Cependant il y avait un joli couplet contre les citations inexactes du *feuilleton* :

Assez souvent dans vos extraits
On lit vos vers au lieu des nôtres;
Vous croyez rapporter nos traits,
Vous ne nous prêtez que les vôtres;
Puis, vous accablez nos couplets
De vos censures indiscrètes;
Assurément ils sont mauvais,
Car c'est vous qui les faites.

C'est bien surprenant, réplique Geoffroy, car l'usage de Chazet est d'aller, le lendemain d'une de ses premières, *inspecter les imprimeries*, et spécialement celle des *Débats* [2].

Et, dans un autre feuilleton, Geoffroy, qui cite un couplet, laisse un vers en blanc.

Je n'ai pas osé le suppléer, dit-il, pour ne pas me brouiller davantage avec Chazet, qui m'a dénoncé méchamment pour avoir rendu des vers de vaudeville plus mauvais qu'ils n'étaient; crime dont je ne suis ni coupable, ni capable [3].

La querelle, on le voit, n'a rien de grave; échange de coups d'épingle. Il faut ajouter tout de suite que plus d'une fois Geoffroy a loué Chazet, et que le souvenir de cette petite polémique se dissipa bien vite.

Sa querelle avec Hoffmann fut plus sérieuse et plus durable. Hoffmann a été le plus redoutable adversaire de Geoffroy. Sans doute, celui-ci a pu démontrer qu'*Adrien* était un livret médiocre, et Hoffmann a eu tort de défendre son opéra par des raisons tirées de l'histoire romaine. Mais, le fond du débat écarté, je crois bien que l'avantage reste à Hoffmann. Sa polémique est plus fine et plus enveloppante; Geoffroy frappe plus rudement et parfois

1. *Débats*, 28 brum. x. — 19 nov. 1801.
2. *Id.*, 7 frim. x. — 28 nov. 1801.
3. *Id.*, 4 prair. x. — 24 mai 1802.

assomme, l'autre calcule mieux ses coups et manie supérieurement l'ironie. En tout cas, nous assistons ici à une lutte presque égale, et vraiment digne d'intérêt.

C'est par la poésie — et quelle poésie! — qu'avait débuté Hoffmann, plus connu aujourd'hui par sa critique, que par ses bouquets à Chloris, ses livrets d'opéras-comiques et ses comédies. En 1801, par conséquent, il n'était qu'un de ces petits auteurs, à la fois prétentieux et vides, dont Geoffroy traitait avec une dédaigneuse condescendance les inoffensifs badinages. Eh bien, c'est Geoffroy pourtant qui détermina la vocation critique de ce *faiseur d'opéra* : Hoffmann, en défendant son *Adrien*, s'essaya dans un genre où son coup d'essai fut presque un coup de maître [1].

Adrien datait déjà de quelques années. En 1792, Hoffmann adressait un *Mémoire à M. le Maire de Paris*, pour protester contre un arrêt de la Commune, laquelle avait interdit une pièce « où triomphait *un roi*; d'autant plus que les chevaux blancs destinés à traîner le char sur la scène de l'Opéra avaient appartenu à la reine Marie-Antoinette ». — Enfin, en nivôse an x, après des corrections et des coupures, *Adrien* est représenté. Le 10 nivôse, Geoffroy, dans *les Débats*, rendait compte de la pièce; il déclarait le genre même ennuyeux, le sujet mesquin, le plan maladroit; quant à Adrien, c'était un *sot*, et jamais — l'histoire le prouve, — jamais il n'avait triomphé des Parthes ailleurs que sur la scène de l'Opéra.

Hoffmann ne répondit ni dans *le Journal de Paris*, ni dans *le Courrier des spectacles* [1]. Il n'usa pas non plus du procédé qu'il avait mis en œuvre quelques années auparavant, en faisant jeter dans la salle des feuilles où il se justifiait contre les attaques des journalistes [2]. Mais il publia une brochure de 16 pages, pleine de sel et d'érudition [3], dans laquelle reprenant point par point les critiques de Geoffroy, il essayait de prouver qu'*Adrien* était un chef-d'œuvre d'exactitude historique. La conclusion est vive : « Vous saviez tout cela, M. G.; mais le besoin d'être méchant l'emporte chez vous sur l'obligation d'être exact, et vous aimez mieux avoir l'air d'ignorer que de renoncer au plaisir de nuire...

1. Sur Hoffmann, cf. le *Livre du Centenaire du Journal des Débats*, p. 97, et l'*Instruction publique*, année 1888 (cours de M. L. Crouslé à la Sorbonne).

2. A la 1[re] représentation de *Léon ou le château de Montenero*, 24 vendém. VII. — 15 oct. 1798.

3. Réponse à M. G. relativement à son article sur l'opéra d'*Adrien*, Paris, X, in-8.

Je sais, M. G., que quelques personnes peuvent avoir besoin de mordre pour vivre, je les plains; mais la pire des conditions est celle des gens qui ne vivent que pour mordre. »

Le Journal de Paris qui rend compte de cette brochure, ne se sent pas de joie; et le Caporal Trimm, dans un article intitulé *Nouvelle leçon donnée au citoyen Geoffroy*, veut lui aussi faire du persiflage à la manière d'Hoffmann. « J'ai parlé à regret, dit-il, de cette petite brochure; elle est accablante pour M. G...y, dont j'estime le talent, l'impartialité, la modération. Ses articles sont des modèles de goût, de justice, de précision et d'aménité. Jamais l'esprit de parti ne l'entraîne; il a le courage de dire ce que personne ne pense, et c'est la seule manière d'apprendre à ceux qui ne pensent pas ce qu'ils doivent dire. Allons! saute, marquis [1]! »

Au *Journal de Paris*, Geoffroy ne répond rien; mais il annonce, le 27 nivôse, sa réplique à Hoffmann :

... Il faudra bien que je lui parle au premier jour, pour lui apprendre à ne pas être si savant : il a voulu m'accabler sous le poids des in-folio; je profiterai de mon premier moment de loisir pour secouer toute cette poussière. Au reste, je pardonne aisément à un auteur d'opéras de se laisser séduire par le plaisir de citer des auteurs grecs et latins : on sait avec quelle complaisance les chirurgiens de village prodiguent les termes d'anatomie...

Et trois jours après, il intitule son feuilleton : *Une petite leçon au grand docteur Hoffmann* [2]; il oppose ses auteurs aux siens, Le Nain de Tillemont et Crevier à Dion, Eusèbe et saint Jérôme : encore soutient-il que ces derniers n'ont jamais dit ce que Hoffmann leur fait dire. Je le veux bien; mais la dispute est vaine, et j'aime mieux les passages tout personnels de cette *petite leçon*, dont la conclusion, très bien frappée, prouve que Geoffroy s'est trompé sur la véritable *vocation* de son adversaire.

Aimable élève de Quinault, retournez aux petits vers galants, aux phrases doucereuses... Que les noms harmonieux d'*amour*, de *chaînes*, de *tourments* et de *flammes* attendrissent vos hémistiches;... la fable vous convient mieux que l'histoire : on n'est pas toujours obligé, dans la poésie lyrique, de savoir ce que l'on dit; cela est commode. Ainsi, croyez-moi, c'est un conseil d'ami que je vous donne : renoncez aux dissertations, vous êtes né pour les opéras.

1. *Journal de Paris*, 23 niv. x. — 13 janv. 1802.

2. *Débats*, 1er pluv. x. — 21 janv. 1802. — Ce feuilleton figure dans le *Cours*, t. VI, p. 288; mais la date est fausse : c'est le 1er pluv. qu'il faut lire, et non le 10 pluv.

Ce « conseil d'ami » provoqua une *Seconde réponse au professeur Geoffroy* [1]. Sur l'histoire même d'Adrien, passons; d'autant plus qu'Hoffmann sent bien lui-même que la vraie question n'est pas là, et rappelle qu'il disait dans sa première brochure : « Quand bien même un auteur tragique supposerait un combat ou un triomphe qui ne fût pas justifié par l'histoire, qui pourrait le lui reprocher, si son héros est reconnu pour un guerrier, et s'il est célèbre par son courage? » Sur ce terrain, Hoffmann est très fort, et n'a point de peine à se justifier. — Mais il est vraiment excellent, quand il prend Geoffroy par le collet, et le secoue... « Lorsque vous avez attaqué mon *Adrien*, lui dit-il, vous vous disiez *in petto* : c'est un faiseur d'opéras, il n'en sait pas plus que moi sur l'histoire; je puis tout critiquer à tort et à travers, mes lecteurs sont des oisifs et des ignorants, ils me prendront pour un oracle : ainsi, frappons d'estoc et de taille, tous les cafés retentiront de mes louanges; l'auteur aura peur, il fera le mort, et je passerai pour un puits de science... Votre sécurité fut de courte durée. Ma lettre parut. Diable! c'est du sérieux; un professeur convaincu d'ignorance! cela est piquant. De là votre dépit, votre honte, votre colère, vos injures... »

Et Hoffmann, reprenant la *diatribe* de Geoffroy, y relève des erreurs, des contradictions, des calembours « assez jolis pour un maître d'école qui n'en fait pas son état », et jusqu'à des fautes de français.

Savourez maintenant ce petit morceau : « Puisque nous parlons d'école, je ne puis m'empêcher de vous faire un aveu. Vous ressemblez d'une manière effrayante au correcteur du collège où j'ai fait mes études. Ce brave homme était correcteur et portier de la maison; comme vous, il cumulait les bénéfices; comme vous, il connaissait l'histoire; et il était poli comme le feuilleton des *Débats*. Il savait un peu de latin, il disait souvent : *depone caligas*; et le bonhomme croyait que *caligas* signifie culotte. Il se nommait Cheminot; ce nom ne sortira jamais de ma mémoire : pour corriger ma tête, il employait le remède des contraires, et j'ai longtemps ignoré pourquoi il plaçait les topiques si loin de la partie souffrante... Oh! M. Geoffroy, comme vous ressemblez à Cheminot!... Je ne vois entre vous qu'une différence notable : vous me fouettez parce que je suis savant, et Cheminot me fouettait parce que je ne l'étais pas. »

1. *Seconde réponse...* Paris, an x, 1802, in-8 (29 pages).

Enfin Hoffmann, un peu emporté par sa verve, s'en prend à la critique tout entière, et déplore la triste condition des gens de lettres, « les seuls qui ne soient pas jugés par leurs pairs ». — « On interroge, dit-il, l'architecte sur les bâtiments, le médecin sur les maladies, le pharmacien sur les remèdes;... la littérature seule est privée de ses juges naturels. L'homme qui n'a rien fait, rien pu faire, se venge de son impuissance en mutilant les productions des autres; ne pouvant s'élever à eux, il les rabaisse jusqu'à lui : l'auteur de vingt tragédies est jugé par le rédacteur d'un feuilleton , la musique est jugée par un régent de collège, et la poésie par Cheminot [1]. » Ce n'est pas le lieu de réfuter ce sophisme, auquel l'exemple même d'Hoffmann devait donner plus tard un démenti formel; un homme qui a si bien pratiqué la critique devait sans doute en avoir reconnu l'utilité. Mais la conclusion de cette seconde réponse est exquise : « Vous me souhaitez plus de goût et moins d'érudition; c'est bientôt dit, M. Geoffroy; le goût ne s'acquiert pas si facilement. Depuis si longtemps que je lis vos articles, je n'ai pu encore former le mien. Ah! si j'avais eu du goût, de la grâce, de la politesse et de l'impartialité, je me serais bien gardé de me faire auteur; mais j'aurais rédigé le *feuilleton* des *Débats.* »

Geoffroy avait trouvé son maître : il ne répliqua point, et se retourna de toutes ses forces contre Palissot et Picard, à qui il fit payer sa mauvaise humeur.

C'est alors que l'inévitable Gobet rentre en scène. Il publie une prétendue lettre de Geoffroy à Hoffmann [2]; dans cette lettre Geoffroy s'accuse d'ignorance et de mauvaise foi, et aux autorités déjà citées par Hoffmann, il en ajoute une vingtaine d'autres, prises de tous côtés, aux historiens, aux critiques, aux dictionnaires, aux abrégés, et toutes en faveur de l'héroïsme d'Adrien. On reconnaît aisément le ton et l'esprit du petit poète auquel Geoffroy dédaigna de donner plus d'un coup de férule.

1. Cf. la préface du *Château de Montenero*, *Œuvres complètes* d'Hoffmann, t. II, p. 229.

2. Réponse définitive de J.-L. Geoffroy, ancien professeur d'éloquence, aux deux brochures du cit. Hoffmann sur l'opéra d'*Adrien*, 1er vent. x. — 20 fév. 1802, impr. des *Débats*, in-8.

II

Étienne n'est pas moins vif qu'Hoffmann, et il est plus rageur. Lorsque le théâtre de Louvois représenta le 20 octobre 1804 *la Jeune Femme colère*, plusieurs auteurs travaillaient au même sujet, tiré du *Mari instituteur* de Mme de Genlis. Au début de son feuilleton (début supprimé dans le *Cours*), Geoffroy donnait à entendre que la pièce de Pixérécourt, *le Mari colère* ou *Avis aux femmes*, était déjà reçue à l'Opéra-Comique, lorsque Étienne, absent de Paris, « se fit envoyer par la poste les œuvres de Mme de Genlis », et brocha une comédie que Louvois reçut, répéta et joua, avant que l'Opéra-Comique eût le temps de se retourner. Au Théâtre-Français, Chazet et Sewrin avaient fait recevoir *la Leçon conjugale*; et tandis qu'on répétait solennellement la pièce, Étienne se faisait jouer à Louvois.

A peine *la Jeune Femme colère* fut-elle annoncée, que Pixérécourt, Chazet et Sewrin, écrivirent aux journaux pour prendre date, afin qu'on ne pût les accuser de plagiat.

Geoffroy n'avait donc fait que constater les positions respectives des auteurs; mais, encore une fois, il laissait à entendre qu'Étienne n'avait pas eu le premier l'idée de tirer une pièce du *Mari instituteur*. Là-dessus, Étienne, sans considérer qu'après tout le feuilleton de Geoffroy contenait quelques éloges, écrivit au *Courrier des spectacles* la lettre suivante :

« Au rédacteur, M...

« Je n'ai pas assez de temps à perdre pour répondre au tissu de calomnies que M. Geoffroy a publiées au sujet de *la Jeune Femme colère*. Ce serait d'ailleurs prendre une peine bien inutile que de vouloir prouver au public qu'il est un homme de mauvaise foi et un menteur effronté; pour achever de le faire connaître, je me bornerai à citer deux faits : 1° Il y a dix-huit mois environ que j'ai vu M. Geoffroy recevoir dans un café l'affront que l'on fait à Don Diègue dans la tragédie du *Cid*. J'en ai ri de bon cœur, et je ne crois pas qu'il me pardonne jamais d'avoir été le témoin de cette juste *récompense*. — 2° J'exprimais dernièrement à une actrice qui a beaucoup de talent ma surprise des éloges que lui prodiguait M. Geoffroy. C'est tout simple, me répondit-elle, je lui donne à dîner; et si vous voulez prendre jour, au lieu de cet homme si léger, si sémillant dans ses feuilletons, vous trouverez

un être lourd, ennuyeux, vorace, qui n'affectionne que les gens qu'il a connus à table ; enfin un véritable *pourceau d'Épicure*.

« Malheureusement, la représentation de ma pièce a précédé le dîner qui devait donner à M. Geoffroy une haute idée de mes talents ; un autre, plus heureux, s'est emparé de son estomac et de son feuilleton ; et l'illustre Aristarque fait éclater toute l'*ivresse* de sa reconnaissance.

« Le public trouvera sans doute ces explications trop énergiques, peut-être même un peu grossières ; mais ce langage est le seul qu'il convienne de tenir à un misérable sycophante qui déshonore un ministère respectable d'ailleurs, à un vil parasite qui passe les jours et les nuits à godailler avec certains acteurs et actrices de tous les tréteaux de la capitale.

« J'aurais pu cependant, si j'en avais eu bien envie, lui faire rétracter les quatre pages de mensonges qu'il a débités ce matin au public ; mais je n'ai ni argent, ni dîner à perdre, et je laisse le soin d'éclairer sa justice aux comédiens et comédiennes qui ont 40 000 livres de rente. J'ai l'honneur de vous saluer.

« ÉTIENNE [1]. »

Diable ! voilà qui est vif. D'aucuns prétendent même que c'est Étienne en personne qui souffleta Geoffroy, dans un café. « Parbleu ! monsieur, lui aurait répondu le critique, vous vous êtes trompé dans le choix du sujet de votre dernière pièce ; c'est *le Jeune Homme colère* que vous auriez dû mettre à la scène [2]. » Je ne crois pas que cette anecdote soit authentique.

Toujours est-il que le lendemain, Geoffroy répliquait en quelques lignes à la diatribe d'Étienne ; il se plaignait surtout de sa mauvaise éducation, et concluait ainsi :

Ses plates et basses injures prouvent le plus mauvais ton et le caractère le moins estimable. Je n'userai pas avec lui de sa recette contre la colère : pour le corriger, il ne faut pas l'imiter ; il suffit de le mépriser [3].

Ce dernier mot provoqua une riposte d'Étienne :

Mon dernier mot à M. Geoffroy.

« Je m'attendais bien que M. Geoffroy opposerait des injures à des *faits positifs*. Il est étonné que j'aie répliqué un peu énergique-

1. *Courrier des spectacles*, 9 brum. XIII. — 31 oct. 1804.
2. Gosse, *Notice sur Geoffroy*, *Cours*, I, p. XXIX.
3. *Débats*, 1er nov. 1804.

ment aux accusations d'intrigue et de vol littéraire qu'il s'est permises contre moi. Sa surprise est bien naturelle. Un misérable qui passe sans s'émouvoir par les verges de l'opinion publique, ne peut pas concevoir la sensibilité d'un honnête homme. — M. Geoffroy ne me répondra, dit-il, que par le mépris; il est tout simple qu'il paye les autres avec la monnaie qu'il reçoit tous les jours. Il assure que je suis un homme mal élevé, je supplie le public de croire qu'il n'a jamais été mon professeur. — J'engage M. G., s'il est l'ami de sa tranquillité, à profiter de la petite leçon que je lui ai donnée. Je l'avertis de ne plus se permettre de personnalités; car il s'exposerait au malheur bien grand pour lui de voir troubler ses digestions [1].

« 11 brum. XIII (2 nov. 1804).

« ÉTIENNE. »

C'est alors que Geoffroy intitule son feuilleton : « Le Jeune Homme colère. » Il raconte qu'Étienne « a fait pleuvoir au théâtre une quantité prodigieuse de feuilles contenant sa jolie petite satire », et il l'engage à la faire distribuer « sur les ponts, avec les drogues des charlatans; ses dignes confrères, les artistes décrotteurs, pourront y puiser les principes du goût et de la politesse ». Voilà le ton de cette polémique! Cela n'est que grossier. Mais Geoffroy reprend l'avantage quand il relève les injures d'Étienne, au sujet de ses dîners chez les actrices. Le bonhomme est piqué au vif; et, pour être un peu rude, sa réplique n'en est pas moins légitime.

Quand est-ce donc que nos petits auteurs auront un peu d'esprit? Ne serait-on pas tenté de croire que M. Étienne a voulu graver en grosses lettres qu'il était un sot, lorsqu'il m'a reproché de dîner chez des actrices? Jamais reproche fût-il moins spirituel et plus malheureusement imaginé? Chacun ne dira-t-il pas qu'il n'en parle que par envie, lui qui, par état, est le valet des comédiens et des comédiennes, l'esclave-né de leurs caprices, lui, fait pour attendre dans l'antichambre d'une actrice un moment favorable, et qui peut-être attend pour dîner le succès d'une pièce? N'y a-t-il pas de quoi faire crever de dépit un pauvre diable d'auteur réduit à faire bassement sa cour aux actrices, tandis que les actrices me font la cour? Consolez-vous, M. Étienne, je vous protégerai auprès de ces dames : si vous êtes sage et honnête, vous n'avez pas besoin, comme vous dites, de quarante mille livres de

1. *Courrier des spectacles*, 2 nov. 1804. — A la suite de cette lettre, dans le même numéro du *Courrier*, on en lit une de Pixérécourt à Étienne, lettre assez ironique, et dans laquelle Geoffroy est quelque peu disculpé. — Le lendemain (3 nov.), Étienne répond à Pixérécourt, et lui reproche de s'être entendu avec Geoffroy pour le calomnier.

rente pour acquérir ma protection; c'est moi qui ferai votre fortune. Si vous aviez, en effet, quarante mille livres de rente, je crois que vous ne feriez pas le vil métier de mettre en dialogue la prose de quelques romans pour gagner quelques écus; vous ne traîneriez point une existence méprisable, dévouée aux sifflets et aux avanies, et vous auriez surtout un meilleur ton. Adieu, M. Étienne, continuez à répandre libéralement vos petites feuilles, je m'intéresse beaucoup à leur succès; je vous conseille même d'y joindre, à la première édition, ce petit article de feuilleton :

> D'un insolent discours ce juste châtiment
> Ne leur servira pas d'un petit ornement [1].

Étienne, cette fois, ne répondit rien, et Geoffroy eut le dernier mot. Mais on peut supposer que lorsqu'Étienne fut nommé en 1808 *censeur* et *rédacteur principal* du *Journal de l'Empire*, Geoffroy dut craindre pour la liberté de son feuilleton. Nous ne voyons pas qu'à partir de cette date, ses critiques aient rien perdu de leur indépendance ni de leur hardiesse; cependant, quand il parle d'Étienne, il se sent un peu gêné. Non seulement ses articles sur *les Deux Gendres* et sur *l'Intrigante* en font foi; mais il l'a dit lui-même dans une circonstance bien faite pour témoigner de l'animosité persistante du *jeune homme colère*. En effet, à la suite des deux feuilletons de Geoffroy sur l'*Intrigante* [2], Étienne fit insérer dans *les Débats* un article signé Alphonse de Saint-Léger; là on accuse la critique de Geoffroy d'*injustice* et d'*amertume*... Geoffroy se défend au contraire d'avoir été raisonnable et *trop raisonnable*, et il en appelle à ses abonnés qui, se levant en masse, diront :

> Nous aurions désiré cette critique plus piquante; mais nous savons les causes de cette gravité extraordinaire, et ce n'est pas la faute de l'auteur de la critique s'il ne nous a pas fait rire [3].

L'ensemble de cette réplique, sur laquelle nous n'insisterons pas, puisqu'on peut la lire au tome VI du *Cours*, dut prouver à Étienne qu'il valait mieux accepter la critique mesurée et un peu ironique du *feuilleton* que de provoquer des explications à la suite desquelles Geoffroy savait toujours mettre les rieurs de son côté. A propos des *Deux Gendres* et de la grosse querelle suscitée par l'apparition de *Conaxa*, Geoffroy se tint dans un juste milieu; il fit les efforts les plus méritoires pour dire la vérité, sans rancune et sans méchanceté.

1. *Débats*, 3 nov. 1804.
2. *Id.*, 9 et 23 mars 1813 (IV, 399).
3. *Id.*, 16 mars 1813 (VI, 357).

III

Picard, lui aussi, commença par être fort susceptible, et se persuada qu'il devait publiquement protester contre les jugements trop sévères du *feuilleton*. Heureusement, il revint bien vite de ce travers, et laissa aux critiques, en particulier à Geoffroy, le droit d'être sévère. Lui-même, dans les préfaces si intéressantes qu'il écrivit plus tard pour chacune de ses comédies, il sut profiter, pour se juger lui-même, d'un grand nombre de ces *traits* qui jadis le blessaient à vif.

La Grande Ville avait été très durement jugée par Geoffroy [1]; c'est le point de départ d'une brouille qui éclata très vivement à propos du *Mari ambitieux* [2]. Geoffroy en effet écrivit sur cette dernière pièce un article non seulement sévère, mais presque perfide. En disant que Picard « disposait des applaudissements et des sifflets », — qu'il « garnissait la salle de ses amis », — en louant ironiquement sa *tactique*, son *heureuse audace*, sa *police*, il offensait Picard à la fois comme auteur et comme directeur de théâtre. Celui-ci, piqué dans son double amour-propre, *lâcha* contre *les Débats* un certain Eckard, *inspecteur préposé à la perception de l'impôt pour les pauvres*, lequel écrivit dans *le Journal de Paris* [3] une lettre pleine de bonnes intentions et de maladresses.

Geoffroy n'était jamais plus content que lorsqu'il pouvait décharger sa bile sur un sot. Sûr d'avoir les rieurs pour lui, il étrille le malheureux Eckard [4], — et loin de retirer ses critiques ou ses insinuations, il les aggrave en les expliquant.

J'ai dit, écrit-il, que la salle était garnie des amis de Picard : c'est ce que je pouvais dire de plus poli. Aurait-on mieux aimé que j'eusse dit qu'elle était garnie de sots?... Quant à sa *tactique*, son *heureuse audace*, sa *police*, ne sont-elles pas prouvées par les faits? Lorsqu'à la troisième représentation d'une mauvaise pièce, on déploie contre les siffleurs toute la sévérité de la loi martiale, cela s'appelle, je crois, *faire la police*... Enfin lorsqu'on réussit à maintenir sur la scène une comédie sifflée en changeant le titre et en supprimant un acte, n'est-ce pas là ce qu'on appelle de la *tactique* [5]?...

1. *Débats*, 23 niv. x. — 13 janv. 1802.
2. *Id.*, 26 vend. xi. — 18 oct. 1802.
3. *Journal de Paris*, 29 vend. xi. — 21 oct. 1802.
4. *Débats*, 5 brum. xi. — 27 oct. 1802.
5. *Id.*, 5 brum. xi. — 27 oct. 1802.

Geoffroy fait allusion, dans ces dernières lignes, à *la Grande Ville*, représentée l'année précédente; cette comédie, d'abord en cinq actes, fut quelques jours après réduite à quatre, et intitulée *les Provinciaux à Paris.*

Bonne recette, disait alors Geoffroy; quand ce succès-là sera épuisé, Picard coupera le quatrième acte : nouveau succès. Il ne faut plus désespérer de rien. Un auteur sifflé aujourd'hui doit se dire : patience et courage, on m'applaudira demain [1].

Le pauvre Eckard ne perd rien pour attendre, et voici comment Geoffroy l'exécute :

Eh bien! l'homme d'honneur, lequel de nous deux est le calomniateur perfide et l'abominable homme? Vous n'auriez pas dû céder au désir de nous faire voir que vous saviez un vers de Molière : l'amour-propre nous fait toujours faire des sottises; c'est assurément une belle chose que de pouvoir citer du *Tartufe*, mais il est encore plus beau d'avoir du sens et de la prudence. Je serai plus généreux que vous, je ne dirai point :

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme.

Je dirai : voilà un pauvre fanatique plus digne de pitié que de colère. Convenez avec moi qu'il eût beaucoup mieux valu faire tranquillement votre recette, et vous occuper de vos comptes, que de vous mêler dans une querelle où vous n'entendez rien.

Un autre ami de Picard m'appelle tartufe; il me compare au bourreau et dit ingénieusement que ma critique doit faire rechercher la pièce comme on recherchait autrefois les livres brûlés par la main du bourreau. A ce ton léger, fin, délicat, je crois reconnaître un poète qui débite, dans *le Journal de Paris*, des épigrammes nouvelles, et vend, sur le quai, de vieilles ferrailles. O Picard!

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle!

Tu rougis sans doute de voir ta cause entre les mains de tels champions, et tu devais bien leur donner un peu de ton esprit [2].

Quant à la pièce même, elle ne vaut rien; « un second examen l'a confirmé dans son opinion,... et il prouvera jusqu'à l'évidence que c'est une conception absolument fausse ». On croirait entendre Alceste parler du sonnet d'Oronte. — En effet, quelques jours plus tard, Geoffroy consacrait au *Mari ambitieux* un long feuilleton, très sévère, et qui se termine ainsi :

J'invoque ici la conscience des véritables gens de lettres. Une pareille conception n'est-elle pas un scandale? n'est-elle pas un triste symptôme de la décadence des esprits? A-t-on besoin d'autre motif que celui du zèle pour protester contre cette honte de notre littérature? Que Picard

1. *Débats*, 4 pluv. x. — 24 janv. 1802.
2. *Id.*, 5 brum. xi. — 27 oct. 1802.

se venge de la critique par quelques vieilles épigrammes, que m'importe! il s'en vengerait beaucoup mieux par une bonne pièce; mais cela n'est pas si facile [1]!

Cependant Picard s'était vengé autrement que « par quelques vieilles épigrammes ». A son instigation, en effet, les directeurs du Théâtre-Français, de l'Opéra-Comique et du Vaudeville déclarèrent que *le Moniteur* et *le Journal de Paris* recevraient seuls l'annonce exacte de leur spectacle; et ils adressèrent, le 10 brumaire an x, la circulaire suivante au *Journal des Débats* :

Circulaire du Théâtre Louvois, du Théâtre français, de l'Opéra Comique national et du Vaudeville au rédacteur du Journal des Débats.

« Le théâtre..... a l'honneur de vous prévenir que, pour raison d'administration, à dater de demain 10 brumaire, il ne peut envoyer l'annonce de son spectacle, et c'est avec regret qu'à dater du même jour, les entrées accordées au propriétaire ou rédacteur de votre journal ne peuvent avoir lieu. »

(*Suivent les signatures.*)

En publiant cette note, *le Journal des Débats* « déclare aux comédiens que son rédacteur n'est jamais entré gratuitement à aucun spectacle [2] ».

On peut remarquer que le directeur de l'Opéra n'est point de la partie. C'est que ce directeur, Bonnet, n'avait pas oublié combien son prédécesseur Devisme s'était ridiculisé par une querelle de ce genre avec Geoffroy, deux ans auparavant [3].

Le critique des *Débats* ne laisse pas échapper une nouvelle occasion de dire son avis sur le despotisme orgueilleux des comédiens, et sous le titre de *La Révolution Comique*, il donne un compte rendu fantaisiste et satirique du conciliabule des directeurs et des acteurs. Là, il prête à Picard un discours emphatique burlesque, plein d'aveux naïfs et de contradictions. C'est le ton et de la *Satire Ménippée*. Ce feuilleton, inédit, compte parmi les plus originaux de Geoffroy; donnons-en seulement la conclusion.

Ainsi, tous les liens qui unissaient encore les journaux et les théâtres sont rompus! L'étendard de la discorde est levé; guerre ouverte! Les crieurs publics peuvent désormais annoncer la grande sottise des comédiens et la grande colère des journalistes [4].

1. *Débats*, 13 brum. XI. — 4 nov. 1802.
2. *Id.*, 10 brum. X. — 1er nov. 1801.
3. *Id.*, 19 flor. VIII. — 9 mai 1800.
4. *Id.*, 12 brum. XI. — 3 nov. 1802.

Les directeurs et les comédiens ne durent pas tarder à s'apercevoir qu'ils avaient cédé trop promptement à un mouvement de mauvaise humeur, et la paix se rétablit peu à peu.

Quant à Picard, nous verrons que Geoffroy ne lui garda point rancune, et que le *feuilleton* fut toujours à son égard aussi impartial qu'il devait l'être.

IV

Il ne nous reste plus à signaler ici que le *Folliculus* de Luce de Lancival.

L'auteur d'*Hector* était, à deux titres différents, l'ennemi de Geoffroy : comme poète tragique, d'abord ; — en cette qualité, il n'admettait que les éloges, les pensions officielles et la croix de la Légion d'honneur ; — ensuite, comme professeur : Luce, qui enseigna la rhétorique, était un de ces professeurs hommes du monde, très recherchés dans les salons où ils lisent leurs vers devant des sots qui ne les écoutent pas et des gens d'esprit qui les raillent. Il n'avait, d'ailleurs, rien du Trissotin. Aimable et fin, ses succès galants le rendirent célèbre, et causèrent sa mort. Bref, Luce de Lancival, aux yeux d'un universitaire de l'ancien régime comme Geoffroy, est indigne, par la frivolité de son esprit et la légèreté de ses mœurs, de remplir des fonctions où lui-même il s'est distingué par la solidité de son érudition et la gravité de sa vie. Aux yeux du critique, il n'est qu'un petit poète de ruelle, qui veut se guinder jusqu'à la poésie tragique.

De bonne heure, Luce fut aux prises avec Geoffroy. A la distribution générale des prix pour les lycées de Paris, en l'an XIII, il prononça un discours sur l'*indépendance des gens de lettres*. Là il s'en prenait aux critiques, et surtout à Geoffroy. Celui-ci, dans un *feuilleton pédagogique* [1], se donne le plaisir d'étriller à la fois le professeur et le poète. Il explique l'animosité de Luce à l'égard de la critique.

> ... Déjà sifflé sur les théâtres et persiflé par les lecteurs, il croirait assurer la fortune de ses tristes vers s'il parvenait à s'affranchir d'une si cruelle servitude, et s'il n'avait enfin pour juges que des écoliers ou des actrices...

Et Geoffroy, après s'être moqué de ses *succès* dans les salons et sur la scène, lui conseille...

1. *Débats*, 16 fruct. XIII. — 3 sept. 1804 (VI, 399).

... de se renfermer dans l'obscurité de sa classe, de ne point lire ses vers à ses écoliers, de peur de leur gâter le goût, et surtout d'apprendre à penser et à écrire avant de parler en public.

Lorsque Luce de Lancival donne, en 1809, son *Hector*, Geoffroy traite cette tragédie pseudo-classique avec autant de dédain que de sévérité. C'est alors que Luce écrit son *Folliculus.*

Ce pamphlet a conservé quelque célébrité. De tous ceux qu'on a lancés contre Geoffroy, c'est le seul peut-être qui soit encore cité; et pourtant j'ose dire que *Folliculus* est l'un des plus ineptes, et pour le fond, et pour la forme. Tandis que nous lisons encore avec un certain plaisir les brochures d'Hoffmann, tandis que les pamphlets de Gobet lui-même intéressent par les citations et les anecdotes, que les articles de Lepan ou de Salgues sont du moins curieux par leur violence, *Folliculus* nous semble une fiction enfantine, d'un style monotone et fade, sans saveur et sans esprit.

Ce petit poème a quatre chants.

« ... Brumaire avait sauvé la France »; la Raison triomphait; la Barbarie rassemble la Fraude, l'Ignorance, l'Intolérance, l'Hypocrisie, et leur adresse un long discours. L'Hypocrisie propose à la Barbarie « un homme unique, incomparable », qui la défendra contre la Raison. Cet homme a nom *Folliculus* :

Son père lui donna Zoïle pour patron,
Pour hochet, il suça la plume de Fréron;
On raconte de lui d'étonnantes merveilles:
La nature à son ventre attacha ses oreilles,
Et dans son estomac elle a mis son cerveau.
... Il n'a rien fait; sans risque il peut être inflexible;
Il n'a pas un ami, donc rien à ménager;
Mort au plaisir, il vit pour boire et pour manger :
Que ne fera-t-il point pour manger et pour boire?

Au chant second, nous sommes à la recherche de *Folliculus*; on le découvre dans un grenier. Tous les rédacteurs des *Débats* (désignés par la lettre dont ils se servent pour signature) viennent se joindre à lui, et se distribuent les rôles.

Chant troisième : *Folliculus* s'est mis à l'ouvrage. Il a commencé par des banalités, puis il s'attaque à la philosophie. Alors Luce entreprend une discussion des idées de Geoffroy sur le XVIIIe siècle, sur Voltaire, sur les sciences, etc. C'est un fatras d'une insupportable lourdeur, — le tout étoilé de flatteries à Napoléon. — Viennent ensuite les allusions obligées à la vénalité du critique : *la dame Guêpe* n'est pas oubliée :

Follicula bientôt eut part aux bénéfices.
Elle n'était point fière ; une robe, un chapeau,
Un schall porté trois fois lui paraissait trop beau.
Pour le dieu dont on vient acheter la fumée,
Les dons sont plus brillants ; c'est un riche camée,
Un vase de vermeil, une bague de prix,
Du vin surtout.

D'ailleurs, *Folliculus* a composé un *tarif* :

... Tant pour du bien,
Tant pour dire du mal, tant pour ne dire rien ;
Le feuilleton entier, la colonne, la page.

Chaque année, après le 1er janvier, il revend les nombreux cadeaux de ses *adorateurs*, et se fait ainsi de superbes bénéfices.

Le chant quatrième contient une anecdote qui doit reposer sur quelque *potin* de quartier. Folliculus avait une cuisinière (une *Hébé*, dit le poète) qui lui vole 2000 écus ; il va se plaindre à la police, mais Hébé le menace d'un procès où elle dévoilera toutes ses turpitudes, et *Folliculus* se tient coi.

Enfin, la Raison, dans un long discours à Napoléon, prouve qu'il faut museler *les Débats*. F. (Fiévée) est chassé de la maison, et désormais la philosophie y sera respectée. Quant à *Folliculus*, il reste à son poste ; peu lui importe qu'on l'empêche d'attaquer la philosophie : *Qu'on me paye* (dit-il), *et demain*, *moi*, *j'en dirai du bien*.

Tel est ce pamphlet qui fit un certain bruit à son apparition, et que les éditeurs des œuvres complètes de Luce ont réimprimé avec quelques coupures.

V

Ainsi, philosophes, confrères, auteurs, acteurs même (nous le verrons plus loin), Geoffroy a sans cesse, selon son expression, un ennemi sur les bras. Avec quelle promptitude et quelle vigueur il les exécute, on vient d'en juger. Mais le *Feuilleton* a des mérites plus durables : il est temps d'examiner si les jugements de Geoffroy, pris en eux-mêmes, conservent encore pour nous quelque valeur absolue.

TROISIÈME PARTIE

GEOFFROY ET LE THÉATRE

LIVRE I

LE RÉPERTOIRE

CHAPITRE I

CORNEILLE

Le caractère de Corneille opposé à celui de Voltaire. — Les *Sentiments de l'Académie* sur *le Cid* : la *morale* et le *théâtre*. — Valeur *dramatique* de Corneille, établie contre Voltaire. — La *galanterie* de Corneille expliquée par le *milieu*. — Ce que son théâtre a gagné à la Révolution. — Insuffisance de cette critique.

I

Fidèle à ses principes, Geoffroy en étudiant les tragédies classiques, s'est demandé souvent dans quelle mesure la personne même du poète, son éducation, et la société de son temps, peuvent expliquer ses idées et son art.

C'est ainsi qu'il analyse le caractère de Corneille, et qu'il l'oppose à celui de Voltaire. Il admire sa simplicité, sa modestie, sa vie pauvre et retirée; loin de lui, l'intrigue, les prôneurs, l'artifice :

> Le seul ascendant de son génie avait subjugué les esprits; il avait arraché les applaudissements à force de beautés [1].

Une autre fois, parti en guerre contre le *charlatanisme*, l'*emphase* et l'*affectation* des *vils intrigants littéraires* de son temps, Geoffroy

1. *Débats*, 29 avril 1810 (I, 79).

leur oppose Corneille; et il écrit à ce sujet quelques lignes d'une bonne critique relative.

Cette différence entre les anciens et les modernes (c'est-à-dire entre le XVII[e] et le XIX[e] siècle) vient surtout, dit-il, de ce qu'ils ont été *autrement modifiés par leur éducation, leurs mœurs, le ton de la société et l'esprit du siècle où ils ont vécu.* Si nous pouvions voir Corneille tel qu'il était, avec son grand manteau noir, son immense perruque, sa calotte, son extérieur simple et négligé, son air grave et modeste, *nous sentirions qu'un homme de cette espèce ne devait pas penser* comme nos petits auteurs merveilleux [1].

Geoffroy soutient en effet — et non sans raison — que Corneille dut en partie la *solidité* de son esprit à une excellente éducation. On sent, dans la manière dont cet argument est présenté, à la fois l'ancien élève des Jésuites et le professeur de la *ci-devant* Université, toujours désireux d'opposer à la frivolité des systèmes nouveaux, la sévère discipline et la forte instruction du bon vieux temps.

Ce n'est pas le lieu de discuter les théories de Geoffroy sur l'éducation — nous l'avons fait ailleurs; — qu'il nous suffise de remarquer ici avec quelle justesse et quel à-propos il va chercher dans la biographie et dans l'influence du milieu l'explication de certaines *différences.*

Même méthode, lorsqu'il essaye de justifier Corneille d'avoir dédié *Horace* au cardinal de Richelieu [2], ou *Cinna* à M. de Montoron [3]. Geoffroy, sans doute, veut à tout prix venger Corneille des insinuations malveillantes de Voltaire; mais ce dont il faut le louer, c'est d'avoir au moins basé sa *défense* sur des raisons relatives. Il essaye de se placer au temps où vivait Corneille; il tient compte de la situation faite alors aux écrivains : Voltaire, plus habile, mais moins digne dans ses requêtes et dans ses éloges, n'eut pas les mêmes excuses.

D'ailleurs, Geoffroy finit par conclure, sur ce point, à la *naïveté* de Corneille, et ce lui est une raison de plus de le préférer à Voltaire.

II

C'est encore à ce point de vue tout relatif que sait se placer Geoffroy quand il examine les *Sentiments de l'Académie sur le Cid.*

1. *Débats*, 2 pluv. XIII. — 22 janv. 1805 (I, 34).
2. *Id.*, 27 sept. 1810 (I, 38) et 7 therm. X. — 26 juil. 1802.
3. *Id.*, 30 fruct. XI. — 17 sept. 1803 (I, 59).

On sait quel mal s'est donné La Harpe, pour réfuter les critiques de l'Académie; par une analyse, d'ailleurs ingénieuse, il essaye de prouver que le sujet du *Cid* est aussi *moral* que *vraisemblable*. Il argumente en littérateur; Geoffroy va raisonner en critique. Tout son art consiste à diviser la question, et à rendre absolument *superflue* et *vaine* une réfutation des *Sentiments*.

Il commence par expliquer dans quelles circonstances l'Académie s'est vue forcée de juger *le Cid*, et il loue sans restriction le *ton honnête et décent* de cette *critique de commande* :

Le fond des idées est vigoureux, *la logique exacte et saine*; les raisonnements sont *forts* et *concluants* [1].

Mais alors, c'est donc l'Académie qui est dans le vrai? On le croirait au premier abord; car Geoffroy se plaît souvent à faire ressortir, comme l'Académie, que Chimène est une *fille dénaturée*. Elle devait *rester chez elle* et attendre la justice du roi... La *nature* et l'*honneur* lui défendent de recevoir Rodrigue dans sa maison et d'engager une longue conversation amoureuse avec le meurtrier de son père. — Voici maintenant la réponse :

J'admire en souriant, dit-il, la candeur et la simplicité de ces austères personnages *qui cherchent une saine morale au théâtre qui est le triomphe des passions*. Ils ne veulent pas que Chimène écoute Rodrigue : *ils ont raison comme moralistes; mais Corneille n'a pas tort comme poète tragique*. Il savait aussi bien que l'Académie que Chimène choquait la bienséance en souffrant la visite de Rodrigue, *mais il savait mieux que l'Académie ce qui devait plaire au public* [2].

Et encore :

Nos petits maîtres sont pleins d'une extrême indulgence pour les passions, et regardent l'amour comme une vertu. *Il me semble que ces petits maîtres entendent mieux le théâtre et que les anciens censeurs du Cid sont meilleurs moralistes* [3].

Geoffroy, en établissant la *valeur morale* des *Sentiments* et leur *incompétence dramatique*, rend superflue une discussion qui désormais paraît fondée sur un malentendu. Il comprend si bien les deux aspects de la question, qu'il soutient, à tour de rôle, l'une et l'autre thèse. Ce que ses ennemis ont appelé *ses contradictions*, c'est cela, tout simplement : c'est la faculté de se placer successivement sur le terrain de la morale, de l'histoire, du théâtre. Dans un des plus remarquables feuilletons qu'il ait

1. *Débats*, 7 germ. XII. — 28 mars 1804 (I, 15).
2. *Id.*, 18 sept. 1810 (I, 23).
3. *Id.*, 7 germ. XII. — 28 mars 1804 (I, 16).

consacrés au *Cid*, il commence par attaquer vivement Chimène; la comparant à Émilie, il la juge *encore plus enragée*.

Qu'ordonnent l'honneur et le devoir à une fille dont l'amant a tué le père? de pleurer son père dans la retraite et de ne plus voir son amant. Que fait Chimène? tout le contraire : elle va comme une folle importuner la cour de ses plaintes bruyantes et voit chez elle en secret son amant; elle fait éclater son amour bien plus que sa vengeance[1].

Mais, en règle avec sa conscience, pour ainsi dire, Geoffroy redevient aussitôt critique dramatique, et il ajoute :

Observez bien que ce sont ici des réflexions morales et non des observations littéraires : on ne manquerait pas de crier au blasphème; on m'accuserait de dénigrer Corneille, moi qui suis un de ses plus grands admirateurs. *Si la morale condamne Corneille, la littérature l'absout* : plus le caractère de Chimène est *étrange*, plus il est brillant et théâtral[2].

Le mot *étrange* dépasse ici, et de beaucoup, la pensée de Geoffroy; il signifierait que les extravagances et les folies sont permises à la scène. Mais nous trouvons dans un autre feuilleton le commentaire de cette expression. En effet, Geoffroy discute ailleurs *le Jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris marguillier de sa paroisse*, et, après quelques observations, il dit :

Le marguillier n'a pas tort quand il traite de *fous* Rodrigue et Chimène; mais ce bon bourgeois ne savait pas que toutes les passions, et particulièrement celles de l'amour, sont des folies; que rien n'est moins théâtral que la raison. Les folies sont nécessaires dans une tragédie : elles sont intéressantes tant qu'elles se conforment à la *logique de la passion* et ne contrarient point sa marche *naturelle*[3].

Et (ailleurs encore — car il faut reconstituer la vraie pensée de Geoffroy avec des lambeaux pris à chaque feuilleton) il applique cette règle excellente à l'entrevue de Chimène et de Rodrigue :

C'est contre toute raison que Rodrigue va chez Chimène, d'accord; c'est contre toute bienséance que Chimène souffre sa visite, j'en conviens; mais l'un n'est pas capable d'écouter la raison, il n'est pas au pouvoir de l'autre d'observer la bienséance : *ils agissent tous deux comme ils doivent agir dans l'état où on les suppose*. Leur conduite, poétiquement parlant, est *bonne* et *raisonnable*, quoiqu'elle ne soit pas édifiante : il n'y a point là d'absurdité; je n'y vois que la peinture la plus vraie de la tyrannie de l'amour.

On ne saurait mieux dire.

1. *Débats*, 11 mai 1810 (I, 20).
2. *Id.*, *ibid.*
3. *Id.*, 8 juil. 1807 (I, 18).

III

Nous avons dû préciser cette opinion de Geoffroy qui débute par un violent paradoxe pour aboutir à une théorie aussi forte que juste, — non seulement afin de donner un exemple typique de ses prétendues contradictions, mais aussi pour nous amener à rechercher avec lui la *loi fondamentale* du théâtre de Corneille, ou plutôt des chefs-d'œuvre de Corneille.

Voltaire, on le sait, se plaisait à insinuer que les tragédies de Corneille étaient plutôt des tableaux d'histoire et des dialogues politiques que des pièces de théâtre. Il attribuait à « un homme distingué par ses talents et par sa naissance » le propos suivant : « Vous prenez donc Tacite et Tite Live pour des poètes tragiques? » — D'où venait l'erreur — ou l'injustice — de Voltaire? De ce que Corneille exalte le devoir au lieu de flatter les passions; de ce que ses héros se présentent à nous comme vainqueurs de l'amour, au lieu d'en être les victimes. Donc, ils n'émeuvent pas. — C'est là-dessus que Geoffroy raisonne, et ceux qui sont tentés de lui refuser des qualités d'*homme de théâtre*, reconnaîtront qu'il a bien trouvé cependant ce qui fait la *valeur dramatique propre* de Corneille. Seulement, il faut chercher la *formule* au milieu d'observations moins fortes et presque banales.

Cette formule, je la trouve dans un feuilleton sur *Cinna*. Geoffroy soutient, contre Voltaire, que la noblesse des sentiments peut nous intéresser, au théâtre, tout autant que la folie et les extravagances, — et il compare Sévère à Zamore et à Vendôme.

Quoi! poursuit-il, Pauline qui sacrifie à la vertu l'amour le plus tendre et le plus légitime; Pauline *pour qui le sentiment du devoir est une passion*, ne me toucherait pas plus que ces misérables esclaves d'une honteuse frénésie qui déshonore leur sexe [1]!

Geoffroy semble n'avoir pas senti toute la valeur de cette expression : chez Corneille *le sentiment du devoir est une passion*; il aurait dû l'isoler, la détacher, la commenter et en faire ressortir lui-même l'absolue justesse. D'ailleurs, si l'on relit ses feuilletons sur Corneille, on sent qu'il s'est toujours attaché à montrer comment, tout vertueux qu'ils sont, un Auguste, un Horace, un César, un Polyeucte sont cependant *dramatiques*.

Quoi! dit-il à propos de *Sertorius*, le courage qui *triomphe* des séductions du cœur, qui sait *immoler au devoir* les plus chers sentiments, ne

1 *Débats*, 12 niv. XII. — 3 janv. 1804 (I, 74).

me touchera pas plus que la faiblesse d'un furieux *entraîné* au crime malgré ses remords, par la passion qui le *subjugue* [1]!

Ne sent-on pas ici l'opposition entre les héros qui *agissent* et ceux qui *sont agis*? Mais ce n'est qu'une indication; — et si l'on veut pénétrer à fond cette théorie, il faut lire la récente étude consacrée à Corneille par M. Brunetière [2]. Enfin Geoffroy complète sa pensée en disant :

Corneille émeut par des vertus plus puissamment que les autres par des passions [3].

Il le prouve en insistant sur la *force de ses plans*, sur la *grandeur des situations*, sur l'*importance des objets*. Et, surtout, il remarque très judicieusement que Corneille n'a pas forcé l'héroïsme jusqu'à l'inhumanité. Voltaire aurait voulu en effet que le vieil Horace assistât au combat; et Geoffroy répond :

N'est-ce pas là confondre la férocité avec le patriotisme? Tous les Romains devaient-ils donc être des Brutus?... Le vieil Horace faisait assez pour Rome en lui donnant le sang de ses fils; il n'était pas nécessaire qu'il le vît couler [4]...

Mais, avec une pareille théorie, fort juste d'ailleurs, comment Geoffroy va-t-il se tirer de *Rodogune*? Il semble bien en effet que Corneille ait peint dans cette tragédie moins la passion du devoir que le fanatisme du crime. Les feuilletons consacrés à *Rodogune* sont des plus solides et des plus fins. Certes, je crois bien que si Voltaire n'eût pas attaqué Cléopâtre, Geoffroy se fût montré pour elle un juge plus sévère; mais la voilà devenue sa cliente, il va plaider sa cause, et la nécessité où il est de trouver des raisons en sa faveur rend sa critique plus avisée et plus profonde.

D'abord, dit-il...

... La *vraisemblance* ne consiste pas à mettre sur la scène ce qui arrive tous les jours dans la société : ce poème ne veut, au contraire, que des incidents nouveaux, étonnants, extraordinaires; il suffit, pour qu'ils soient vraisemblables, qu'ils ne soient ni impossibles, ni contradictoires, ni hors de la nature [5].

Ainsi, continue-t-il, les actions attribuées par Voltaire à Gusman, à Orosmane, à Vendôme, à Tancrède, sont *impossibles* et *contradictoires*. Mais la proposition de Cléopâtre?

1. *Débats*, 14 vent. XII. — 5 mars 1804 (I, 214).
2. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1888.
3. *Débats*, 8 niv. XIII. — 29 déc. 1804 (I, 229).
4. *Id.*, 7 therm. X. — 26 juil. 1802.
5. *Id.*, 15 germ. XII. — 5 avril 1804 (I, 164).

Elle est atroce sans doute, elle est extraordinaire; mais elle est *très vraisemblable parce qu'elle est conforme à la nature et aux mœurs de celle qui la fait* : les passions ne raisonnent pas; un incident peut n'être pas *raisonnable* sans être contraire à la vraisemblance, quand il est l'*effet naturel de la passion* [1].

Je ne veux pas insister sur ces feuilletons consacrés à *Rodogune*, dans lesquels on trouve une réfutation un peu subtile, mais forte et ingénieuse, des critiques de Voltaire et du persiflage de Lessing. Cependant, pour les compléter, je citerai ce passage d'un feuilleton inédit :

La proposition de Rodogune est une espèce de représaille : Cléopâtre a promis le trône à celui de ses fils qui lui apporterait la tête de Rodogune; Rodogune indignée de cette atrocité promet à son tour sa main à celui de ses amants qui lui apportera la tête de Cléopâtre. Cette double proposition *naît du conflit de la haine des deux femmes* : loin d'être invraisemblable, impossible, elle est *très naturelle*; l'auteur a donné à chacune de ces propositions la nuance du caractère de celle qui la fait [2]...

D'autre part, Geoffroy justifie Cléopâtre de sa scélératesse — au point de vue dramatique; — et dans ce même feuilleton inédit, il la caractérise avec force, en l'opposant à la Clytemnestre de Lemercier.

Ce n'est pas la débauche, dit-il, c'est la haine, l'ambition et la vengeance qui ont conduit ses coups... Les crimes bas sont bannis de la scène. Quoi de plus hardi, de plus profond, de plus terrible, que le projet médité par cette affreuse reine pour se maintenir sur le trône! Trahie par un de ces hasards que la prudence humaine ne peut prévoir, elle se dévoue elle-même à la mort pour assurer sa vengeance, ou du moins pour ne pas survivre à sa honte : c'est le dernier degré de la rage; *c'est le sublime de la scélératesse*. Il n'y a que des âmes très fortes capables de cette horrible énergie : toute femme peut poignarder son mari quand il est bien endormi dans son lit; mais il y en a bien peu dont la tête et le cœur puissent soutenir l'excès de fourberie et d'atrocité qui caractérise Cléopâtre. Cette barbarie d'une mère armée contre son propre sang, cet exécrable oubli des saintes lois de la nature n'est pas sans doute aussi agréable aux spectateurs que la vive image de la tendresse maternelle. Andromaque, Clytemnestre, Mérope sont plus intéressantes que Cléopâtre; mais Cléopâtre est bien plus terrible; et puisqu'il est convenu que les honnêtes gens ne peuvent s'amuser sans donner chaque jour à leur âme de violentes secousses de pitié et de terreur, la tragédie de *Rodogune* est une des plus propres à leur procurer cet étrange et douloureux amusement [3].

1. *Débats*, 11 prair. x. — 31 mai 1802 (I, 158).
2. *Id.*, 19 déc. 1803.
3. *Id.*, *ibid.*

Tel est, aux yeux de Geoffroy comme aux nôtres, le prestige singulier de cette femme qui *veut* le crime comme Pauline *veut* la vertu. C'est par cette grandeur dans la violence que la *terreur tragique* est supérieure aux *horreurs anglaises* [1].

On pourrait seulement faire observer à Geoffroy qu'il a plutôt reculé que résolu la difficulté, et que si les actes de Cléopâtre sont dans la logique de son caractère, ce caractère lui-même est en dehors ou au-dessus de la nature.

IV

Il fallait au début de ce siècle non seulement montrer la valeur *dramatique* de *Cinna* ou de *Pompée*, mais encore dissiper le ridicule dont, sans avoir l'air d'y toucher, Voltaire avait affublé *Polyeucte*, *Nicomède*, *Sertorius* ou *César*. C'est ce que Geoffroy a si bien fait qu'il a, sous ce rapport, vraiment renouvelé la critique des tragédies de Corneille. Le respect et la prudence avec lesquels nous abordons l'étude des moindres d'entre elles, nous viennent de lui ; il a interrompu et brisé pour toujours la tradition d'ironie et de persiflage créée par Voltaire, suivie par La Harpe, — et maintenant quand nous admirons Corneille, c'est sans mêler à notre enthousiasme je ne sais quelle pitié railleuse pour un génie maladroit et inconscient.

Mais toute réaction dépasse son but ; ou plutôt, en critique littéraire, on ne parvient à dissiper un préjugé qu'en donnant à la vérité l'attrait du paradoxe, et en réfutant même ce qu'il y a de vrai dans l'erreur.

Aussi Geoffroy, quand il veut excuser la galanterie d'un César ou d'un Sertorius, et cherche à l'expliquer par les mœurs et le goût du temps, a-t-il à la fois tort et raison. Il fait preuve d'un sens avisé et d'une réelle intelligence du relatif, lorsqu'il dit :

> Corneille a prêté à ses héros le langage que les héros de son temps étaient accoutumés d'entendre dans le monde [2]...

Observation qu'il développe assez heureusement dans ses feuilletons sur *le Cid*, *Cinna*, *Pompée*, *Sertorius* ; mais il redevient un avocat et cesse d'être un critique lorsqu'il ajoute :

1. *Débats*, 12 déc. 1807.
2. *Id.*, 19 vent. XI. — 2 mars 1803 (I, 111).

La galanterie ne peut donc être déplacée dans une tragédie quand les mœurs du temps l'autorisent [1].

On pourrait en effet répondre à Geoffroy que *les mœurs du temps autorisaient* les maximes philosophiques et la sensiblerie dans les pièces de Voltaire, — et cet argument ne serait pas pour lui plaire.

Je retrouve le critique dans la formule que lui a suggérée le rôle épisodique de l'amour chez Corneille. Il est aussi juste que précis d'avoir dit :

On parle d'amour chez Corneille; l'amour agit chez Racine [2].

De même, il faut louer Geoffroy d'avoir cherché à expliquer, par cette conception de l'amour, la préférence des femmes pour les héroïnes de Corneille :

L'amour, dit-il, dans toutes ces femmes, est *subordonné à des sentiments plus nobles* : c'est une des principales raisons qui conserva tant de grandes dames dans le parti du vieux Corneille, lorsque son jeune rival se présenta dans la lice avec des grâces si touchantes; et l'on doute encore aujourd'hui si Corneille, en donnant à ce sexe, en apparence si faible, plus d'orgueil que d'amour, plus de fierté que de tendresse, n'a pas encore mieux connu les femmes que Racine [3].

A ces observations Geoffroy en ajoute d'autres qui me paraissent plus personnelles encore et plus hardies.

Si l'on fait quelquefois à Corneille d'*injustes reproches*, dit-il, quelquefois on lui donne aussi de *fausses louanges*.

Par exemple, on prétend que Corneille est un « fidèle observateur des mœurs étrangères, et prête à chacun de ses personnages le langage de son pays, tandis que Racine fait des Français de tous ses héros ». Geoffroy est d'un avis absolument contraire, et je constate ici encore une singulière rencontre entre le critique des *Débats* et M. Brunetière, qui, dans son article sur Corneille, a soutenu, en l'approfondissant bien davantage, la même thèse que Geoffroy [4].

Lisez Corneille, dit celui-ci, *tous ses héros sont des Français sous le rapport de la galanterie*... Quant aux héroïnes de Corneille, il serait difficile de décider quel est leur pays : la plupart ne sont pas même des femmes; elles sont nées de l'imagination de Corneille. On remarque au contraire, dans Racine, un plus grand nombre de ces caractères

1. *Débats*, 19 vent. XI. — 2 mars 1803 (I, 111).
2. *Id.*, 8 sept. 1808 (I, 213).
3. *Id.*, 10 therm. XII. — 30 juil. 1804 (I, 169).
4. Art. sur Corneille, *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1888.

francs, conformes à toutes les notions historiques : Néron est frappant de ressemblance; Acomat est un vrai Turc; Mithridate a tous les traits dont l'histoire a peint le fameux roi de Pont. Nous voyons dans Monime une véritable Grecque; dans Roxane une femme du sérail, une sultane qui n'a d'autre principe que ses passions et ses caprices. Dans ces rôles admirables, rien n'est donné au théâtre, à la mode, aux préjugés nationaux; tout est sacrifié à la vérité : Corneille n'offre pas souvent ce rare exemple de courage [1].

Geoffroy ajoute qu'un poète tragique qui ferait parler ses héros conformément aux mœurs de leur pays, serait sûr d'être sifflé, — surtout en France. Et sur ce point encore, ses remarques méritent qu'on s'y arrête :

La galanterie était le ton dominant à la cour lorsque l'art dramatique s'est formé... *Le fier Corneille plia son génie sous le joug de la mode; loin de dominer son siècle, comme on le croit, il en fut subjugué* : mais de même que les anciens chevaliers unissaient un courage extraordinaire et les vertus les plus mâles aux langueurs efféminées d'un insipide amour, de même Corneille sut allier à cette froide galanterie qu'il trouvait en usage, des traits de vigueur et une élévation de sentiments qu'il puisait dans son âme [2].

V

Enfin, Geoffroy a signalé plus d'une fois — et seul entre ses contemporains — ce que le théâtre de Corneille avait gagné à la Révolution.

La plupart des tragédies de Corneille et de Racine, dit-il d'une manière générale, quelque chose que l'on fasse pour en lasser le public, attirent toujours du monde : *plus on les voit, plus on y découvre de beautés* [3]...

Il y a les beautés absolues; mais il y a aussi celles que le temps apporte avec lui. De *Cinna*, Geoffroy dit :

La Révolution nous a expliqué cette pièce; elle en a fait un commentaire un peu plus instructif que celui de Voltaire [1].

Jamais cette tragédie (*Cinna*) n'a été mieux entendue, écoutée avec plus de fruit et d'intérêt : et cet intérêt est le plus vif de tous, puisque c'est le nôtre; ce sont les retours sur nous-mêmes, sur notre situation; ce sont nos espérances et nos craintes; c'est tout ce que nous avons vu, tout ce que nous voyons, qui prête à cet ouvrage un charme particulier et local, indépendant du prestige dramatique et du génie du poète [4].

1. *Débats*, 17 vent. XIII. — 6 fév. 1805 (I, 123).
2. *Id.*, *ibid.* (I, 124).
3. *Id.*, 15 déc. 1809.
4. *Id.*, 15 pluv. XI. — 4 fév. 1803 (I, 45).

Dans un autre feuilleton sur *Cinna*, Geoffroy reprend la même idée, presque dans les même termes[1]. M. Félix Hémon, qui cite ce passage dans l'introduction d'une édition de *Cinna*, en tire cette conclusion inattendue : « Ainsi, avant le Consulat et l'Empire, on n'entendait rien à *Cinna*[2] ? » Jamais Geoffroy n'a prétendu soutenir une semblable opinion ; ses autres feuilletons le prouvent suffisamment, non seulement ceux où il étudie les caractères d'Auguste et de Cinna, mais encore, et surtout, ceux qu'il consacre à *Nicomède*. Voici en effet ce que Geoffroy écrivait en 1805 :

Enfin, après un siècle presque entier d'indifférence et d'injustice, Corneille reparaît aussi brillant que dans les plus beaux jours de sa gloire. Il semble que le destin de ce grand homme soit d'être plus vivement senti lorsque des esprits, exaltés par les discussions civiles, sont plus disposés aux grands objets, aux idées graves et solides. Les troubles de la Fronde donnaient un nouveau prix à ces intérêts d'État, à ces tableaux politiques étalés dans les tragédies de Corneille ; la nation, depuis, amollie par le luxe, au sein de la sécurité et des plaisirs, préféra des passions efféminées. Aujourd'hui, les spectateurs de ces grands bouleversements, de ces terribles catastrophes qui ont changé la face de l'empire français, ne se regardent plus comme étrangers au gouvernement, et conçoivent qu'il y a de plus grands malheurs dans le monde que celui de n'être pas aimé de sa maîtresse [3].

Il me semble que Geoffroy marque ici — en véritable critique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui — les trois *moments* par lesquels avait alors passé le théâtre de Corneille. Ailleurs il y revient encore, tant cette idée lui tient au cœur. Remarquez bien en effet qu'il ne cherche pas à expliquer par le *retour du goût* la faveur nouvelle dont jouissent *Horace*, *Nicomède* ou *Pompée* ; il donne des raisons plus *réelles*, tirées de la société même et de ses transformations :

L'étonnante et merveilleuse tragédie qui se joue depuis seize ans sur le grand théâtre de l'Europe, dit-il, et dont le dénouement doit exciter l'admiration de l'univers ; cette époque extraordinaire qui renouvelle la face du monde ;... cette succession de prodiges, donnent aux esprits une direction qui les éloigne des vieux hochets en possession de les amuser. Corneille, très dédaigné sous le règne des philosophes, est aujourd'hui le plus fêté, parce qu'il est le plus fort de choses, parce qu'il remet sous nos yeux ce vaste empire fondé par la valeur et les vertus du premier peuple de l'histoire ancienne [4].

1. *Débats*, 19 therm. XII. — 7 août 1804 (I, 63).
2. *Cinna* (édit. Hémon), Introd., p. 16.
3. *Débats*, 16 niv. XIII. — 6 janv. 1805 (I, 191).
4. *Id.*, 18 frim. XIV. — 9 déc. 1805 (I, 207).

VI

Résumons-nous sur cette critique du théâtre de Corneille, — et nous en sentirons les insuffisances.

Geoffroy a d'abord établi définitivement, en réfutant sans cesse le *Commentaire* et souvent le *Lycée*, qu'il fallait juger Corneille en le replaçant à sa date.

Voltaire, dit-il, ne cesse de se moquer du père de notre théâtre, parce qu'il est né cent cinquante ans trop tôt [1].

Et il juge ainsi *le Cid* :

Adorons avec un respect religieux ce premier chef-d'œuvre de notre scène : ses défauts sont du siècle; ses beautés sont d'un génie qu'on n'a pas encore égalé [2].

Il insiste sur les raisons relatives qui peuvent excuser la *galanterie* de ce théâtre; il dissipe les railleries froides des philosophes envers ces héros vertueux et donne une formule du système dramatique de Corneille. Il explique par les circonstances historiques contemporaines le retour du public à la tragédie politique.

Enfin, Geoffroy a étudié d'une façon presque définitive certains caractères du théâtre de Corneille. Ses feuilletons sur *Cinna* et sur *Polyeucte*, sur *Rodogune* et sur *Nicomède* sont peut-être la source la plus sûre à laquelle nous devions puiser. On complète ces analyses, sans doute, mais on les respecte; je dirai plus, on les subit.

Ajoutons que la chaleur sincère avec laquelle Geoffroy exalte Polyeucte ou Auguste, Nicomède ou Cornélie, prouve que son *goût* lui vient de l'*âme* tout autant que de l'*esprit*. Cela nous repose du *Commentaire*.

Il faut une âme au-dessus de la sphère commune, dit Geoffroy, pour sentir l'espèce d'héroïsme de Corneille; et Voltaire avec tout son esprit n'avait pas cette âme-là [3].

Que manque-t-il donc à cette critique? On le sentira très vivement en lisant avec attention les feuilletons consacrés à *Rodogune* et à *Héraclius*. Geoffroy loue, avec raison, « l'art étonnant de Corneille, qui jette ses personnages dans un embarras

1. *Débats*, 27 janv. 1807 (I, 177).
2. *Id.*, 7 vend. IX. — 29 sept. 1800.
3. *Cours*, I, 78.

dont il semble qu'aucun secours humain ne puisse les délivrer ». Ailleurs, il réfute les *sophismes* de La Harpe contre *Héraclius*, et distingue fort justement « l'intrigue complexe, source de la curiosité et de l'intérêt, d'avec le désordre et le chaos d'une intrigue embrouillée et fatigante ». Mais voilà tout. Quant à nous montrer comment Corneille crée cet *embarras où il jette ses personnages*, par quels procédés il *établit* de fortes situations, par quels moyens à la fois surprenants et vraisemblables il amène la catastrophe; — quant à nous enseigner quels sont les caractères qui distinguent l'*intrigue complexe* de l'*intrigue embrouillée*, et à nous dire si *Héraclius* offre l'une ou l'autre; — c'est ce que Geoffroy non seulement ne fait pas, mais ne semble pas soupçonner.

Or si jamais poète fut intéressant à étudier comme constructeur de pièces, c'est assurément Corneille. Et Geoffroy, trop préoccupé de caractériser les *mœurs* de ce théâtre, et surtout de les défendre contre Voltaire, a, une fois de plus, dédaigné mal à propos les questions de métier.

CHAPITRE II

RACINE

Enthousiasme qui n'exclut pas la *critique*. — La vraie *philosophie* est chez Racine et non chez Voltaire. — Le *naturel* de Racine, qui ne *force* jamais les effets. — Comment Racine substitue le *vraisemblable* au *romanesque*. — Comment Racine imite les Grecs : ses héros sont *français* et *chevaleresques*. — Le *Commentaire sur Racine* publié par Geoffroy en 1807. — Les tragiques de transition : La Fosse, Crébillon.

I

Quelle que soit l'admiration de Geoffroy pour Corneille, on sent bien que l'esprit de contradiction y tient souvent grande place; et, d'autre part, le critique fonde plus d'une fois ses éloges sur des raisons historiques et relatives, — c'est-à-dire, après tout, sur des circonstances atténuantes.

Racine, au contraire, est pour Geoffroy le poète *parfait*. C'est, dit-il ironiquement, son seul *défaut* [1]; par son art *profond et caché*, Racine « se place *trop au-dessus de la portée du vulgaire* [2] ». —

Il a une espèce de sublime *à la portée d'un trop petit nombre de spectateurs*; ce fut toujours le destin de Racine d'être *victime de la perfection de son goût* [3].

Si l'on veut voir jusqu'à quel point cette admiration est enthousiaste et parfois lyrique, il faut lire le passage suivant, extrait d'un feuilleton inédit, et dans lequel Geoffroy reprend, en la complétant, une page écrite jadis pour l'*Année littéraire* :

Mânes de Racine, réjouissez-vous! Oh! si l'ombre de ce grand poète pouvait assister à ces brillantes représentations! s'il pouvait entendre

1. *Débats*, 22 niv. XII. — 13 janv. 1804 (II, 36).
2. *Id.*, 9 vent. XIII. — 1er mars 1805 (II, 39).
3. *Id.*, 25 fruct. X. — 12 sept. 1801 (II, 83).

les transports d'admiration que ses vers excitent, qu'il se croirait bien vengé de l'injustice de son siècle! Il aurait pitié de la précieuse Deshoulières, il pardonnerait au misérable Pradon. Un murmure universel d'éloges s'élevait de toutes parts à la fin de chaque tirade : chacun disait autour de moi : « Que cela est beau! Quel naturel! Quelle vérité! Quelle richesse d'expression! Quelle abondance de sentiments! » On croyait entendre pour la première fois ces vers admirables qu'on sait par cœur. La plus grande gloire de Mlle Duchesnois est d'être un aussi digne interprète du génie et de l'éloquence du plus touchant de nos auteurs dramatiques. O Racine! charme éternel des cœurs sensibles et des connaisseurs délicats, on commence donc à s'apercevoir que tu n'es pas un poète doucereux et tendre, un tragique à l'eau tiède, comme le publiaient certains charlatans qui voulaient faire du théâtre de Melpomène un atelier de machiniste! On sent quels grands effets tu sais produire avec les moyens les plus simples! Quelles situations, quels coups de théâtre ton art a trouvés dans le cœur humain! On reconnaît aujourd'hui qu'il n'y a de vraiment théâtral que le jeu des passions! il fallait qu'il se fît une révolution dans nos esprits; il fallait que nous fussions enfin dégoûtés de la déclamation, du fracas et des aventures, pour qu'on te rendît une pleine et entière justice : notre retour au bon sens, à l'ordre, aux idées justes et saines, devait être l'époque de ton triomphe [1].

Quand Geoffroy parle ainsi, il obéit sans doute à une *impression*; cependant, les *raisons critiques* apparaissent à travers les élans d'un lyrisme quelque peu démodé, mais sincère, et tout à fait légitime au moment où il écrivait.

Cherchons donc quelles sont ces *raisons critiques* sur lesquelles Geoffroy a basé son admiration sans bornes pour Racine. Il reproche à La Harpe d'avoir « couvert le poète de *fleurs académiques* » et d'avoir composé ses leçons sur Racine des débris d'un *éloge*, « quoiqu'il y ait bien de la différence entre un *jugement littéraire* et un *panégyrique d'académie* ». C'est dire qu'il sent cette différence, et qu'il prétend nous donner des *jugements*; — on verra qu'il y a souvent réussi.

II

C'est toujours par la critique de Voltaire que Geoffroy arrive à ses meilleures formules. Ainsi, las d'entendre vanter la *philosophie* des tragédies de Voltaire, il entreprend de prouver que cette prétendue philosophie n'en est pas une, et que Racine a seul connu la vraie, — *par rapport à la tragédie*. N'oublions pas

1. *Débats*, 30 août 1802.

ici, une fois de plus, dans quelles circonstances et pour quel public Geoffroy discute cette question. Les contemporains, et La Harpe le premier, admettaient sans doute que Racine l'emporte par la régularité de ses plans et la profondeur de ses analyses; mais Voltaire, disaient-ils, a transformé la tragédie en y introduisant la *philosophie*! — Geoffroy aborde résolument cette opinion, et découvre sans peine le sophisme qui s'y cache.

J'entends beaucoup vanter, dit-il, cet esprit philosophique que Voltaire a, dit-on, répandu dans ses tragédies; des littérateurs même très distingués semblent le regarder comme un génie créateur qui s'est élancé hors de la sphère des idées communes; et qui a su imprimer au poème dramatique un caractère plus noble et plus moral. J'avoue que je cherche en vain dans les tragédies de Voltaire, cet esprit philosophique : je n'y trouve que des sentences rebattues et souvent fausses, où la raison n'est pas toujours d'accord avec la rime, et dont le style est quelquefois lâche et prosaïque. *Il est vrai que Voltaire fait de ses acteurs autant de philosophes; il n'y a jamais qu'un personnage qui parle dans ses pièces, et ce personnage est le poète, mais c'est un défaut de convenance et non pas un mérite.* La seule philosophie dont la tragédie soit susceptible, celle que tout homme de goût doit y chercher, c'est la peinture du cœur humain; c'est le tableau des mœurs et des caractères. L'objet moral de la tragédie est de nous éclairer sur les malheurs et les dangers des passions; et Racine me semble avoir beaucoup mieux atteint ce but, parce qu'il est plus vrai, plus naturel et plus profond [1].

La question se pose ainsi très nettement.

Il ne s'agissait pas en effet de savoir si les tragédies de Voltaire contenaient plus ou moins de *sentences philosophiques* que les tragédies de Racine, mais d'établir, comme le dit si bien Geoffroy, *de quelle philosophie la tragédie est susceptible.* Une rapide revue des principales pièces de Voltaire permet à Geoffroy de conclure qu'on y trouve des *déclamations* et des *lieux communs*, mais « qu'il n'y faut pas chercher cette philosophie qui nourrit l'âme et éclaire l'esprit ». Quant à Racine, au lieu « d'étaler sa philosophie comme une marchandise, il l'*incorpore à sa pièce. La morale de Voltaire est en paroles, celle de Racine est en action.* » Laissons les observations sur *Bajazet*, *Britannicus* et *Mithridate*, excellentes cependant, pour citer ce passage essentiel d'un article inédit :

Si un poète philosophe, si Voltaire eût traité le sujet d'*Iphigénie en Aulide*, la moitié de la pièce serait en déclamations contre le fanatisme, en lieux communs sur l'humanité, en invectives contre les prêtres; car c'est à cela que se réduit toute sa philosophie. Je crois qu'il eût

1. *Débats*, 29 mess. x. — 18 juil. 1802.

fait un philosophe d'Ulysse lui-même. Le sage Racine a peint ses héros tels qu'ils étaient : Agamemnon, dominé par l'orgueil, tourmenté tour à tour par l'ambition et par la nature, réduit à payer de son sang un vain titre; quelle leçon pour les ambitieux! Du reste, il a pour la religion le respect que lui prescrivent son rang et sa dignité; il ne se permet que ce vers hardi, *mais tourné en sentiment*, comme presque tous les vers de Racine :

Faites rougir les dieux qui vous ont condamnée.

Une mère désespérée à qui les dieux arrachent sa fille, a droit de s'en plaindre; mais ses plaintes doivent être dictées par la nature, et non par la philosophie; on doit y reconnaître l'excès de la douleur, et non le raffinement de l'impiété :

Atque Deos, atque astra vocat crudelia mater.

Clytemnestre ne s'amuse point à débiter des tirades contre les aruspices; mais elle peint à grands traits toute l'horreur des sacrifices humains :

Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle,
Déchirera son sein, et, d'un œil curieux,
Dans son cœur palpitant consultera les dieux.

Voilà la philosophie des poètes tragiques; leurs sentences doivent être des tableaux. L'impétueux Achille ne s'emporte point contre la religion de son pays, quoiqu'il en ait un prétexte si spécieux; mais la conscience de son courage et l'orgueil de ses forces doivent lui inspirer du mépris pour les prédications des devins :

Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas,

est un coup de pinceau, *un trait de caractère, et non pas un apophtegme philosophique*. Ulysse est le modèle de ces politiques pour lesquels il n'y a point d'autre raison que la raison d'État; il voit dans le sacrifice d'Iphigénie non pas une injustice, une fourberie, un attentat contre l'humanité, mais le seul moyen d'arriver à Troie. Enfin Iphigénie elle-même n'est point une raisonneuse; elle ne débite point d'arguments tirés de l'école; elle ne prend pas droit de son ignorance pour être impie et pour interroger les dieux avec insolence; elle n'imite point les héroïnes de Voltaire, et surtout cette Péruvienne qui croit embarrasser l'Être suprême par des questions captieuses :

Es-tu tyran d'un monde et de l'autre le père?

La douce et modeste Iphigénie, fidèle à la nature, fidèle à l'amour, fait son devoir et subit son sort; c'est ce que pourrait faire de mieux Socrate lui-même; *elle agit en philosophe et parle comme une fille de quinze ou seize ans; la sensibilité est la philosophie de son âge* : rien n'a plus desséché l'éloquence et tous les genres de littérature, que cette manie pédantesque et maussade de régenter, d'endoctriner les hommes, de farcir de lieux communs et de thèses générales, les ouvrages où l'on ne doit trouver que des sentiments et des images [1].

1. *Débats*, 29 mess. x. — 18 juil. 1802.

Ici encore, que de *formules* excellentes, et réellement profondes : « Les plaintes de Clytemnestre sont dictées par la *nature* et non par la *philosophie.* » — « Les *sentences* des poètes tragiques doivent être des *tableaux.* » — Le vers d'Achille contre les devins *est un trait de caractère et non pas un apophtegme philosophique.* Iphigénie « *agit* en philosophe et *parle* comme une fille de quinze à seize ans : *la sensibilité est la philosophie de son âge* ».

Quand on compare l'analyse d'*Iphigénie* par Voltaire [1] ou par La Harpe [2] à cette page de Geoffroy, on voit clairement à quel point *la nécessité d'expliquer et de motiver ses jugements* a poussé Geoffroy du côté de la vraie critique. Ces principes une fois posés, Geoffroy les a constamment appliqués dans ses études sur les différentes tragédies de Racine.

III

Mais il ne lui suffisait pas de montrer que la vraie philosophie de la tragédie se trouve chez Racine et non chez Voltaire. Les contemporains, à la suite de La Harpe, donnaient encore à l'auteur de *Zaïre* et de *Tancrède* un autre avantage : ils opposaient aux passions modérées et harmonieuses de Racine les fureurs *vraiment tragiques* d'un Orosmane ou d'une Alzire. Sur ce point encore, Geoffroy a dissipé un préjugé non seulement injuste pour Racine, mais funeste aux auteurs dramatiques. Ceux-ci étaient convaincus, depuis Voltaire et Ducis, qu'en *forçant les effets* on causait au public des impressions plus profondes, et restaient fort surpris d'aboutir à un résultat tout contraire.

L'art tragique, dit Geoffroy, n'aurait-il donc pour objet que de peindre des *fous*, des êtres abrutis par la plus féroce et la plus honteuse manie? *Voudrait-on nous persuader qu'il n'y a point de tragédie quand il n'y a point de frénésie amoureuse et de délire passionné* [3]?

Ailleurs, il discute et réfute, par une série d'arguments qui ont conservé toute leur force, les plaisanteries de Voltaire contre *M. Bajazet*, *M. Xipharès*, *M. Hippolyte*, et dit :

... Séduits par le fracas des déclamations, par des fureurs et des cris d'énergumènes, nous sommes habitués à ne regarder comme des

1. *Dictionnaire philosophique*, article *Art dramatique.*
2. *Lycée*, 2e partie, liv. I, chap. III.
3. *Débats*, 16 flor. XII. — 6 mai 1804 (II, 18).

amoureux tragiques que les amoureux complètement fous; la passion nous paraît faible quand on en triomphe, et lorsqu'on la renferme dans les bornes du devoir; mais ce n'est pas la passion qui est faible, c'est le héros qui est fort [1].

Et encore :

J'avoue que cette épilepsie furieuse et barbare, *qu'on décore du nom d'amour*, ne me touche point du tout dans les tragédies de Voltaire et de Ducis [2]...

Lorsque Racine a peint des passions violentes « qui troublent la raison », *il les a placées chez des femmes*, — et c'est aux femmes de Racine, dit Geoffroy, que Voltaire a emprunté les sentiments et le langage de ses héros.

Vous ne remarquerez pas, dit-il, dans *Orosmane*, dans *Zamore*, dans *Vendôme*, etc., un mouvement, un transport, un trait énergique et brûlant, dont le modèle ne se retrouve chez les amoureuses de Racine. Voltaire, moins fidèle à la nature, a fait sa cour aux femmes, en leur montrant le *pouvoir de leurs charmes dans les folies de ses héros* : Racine, moins galant, mais plus vrai, a pensé que les fureurs de l'amour convenaient mieux aux femmes oisives et solitaires qu'à des hommes distraits par tant d'amusements et tant d'affaires [3].

Mais, d'ailleurs, Racine n'a pas exclusivement présenté des femmes passionnées. Car

... S'il a montré dans *Hermione*, *Roxane* et *Phèdre*, à quel point l'excès de la passion peut dégrader une femme, il nous fait voir aussi l'amour associé aux plus nobles sentiments du cœur dans *Andromaque*, *Junie*, *Bérénice*, *Atalide*, *Monime*, *Iphigénie*, *Aricie* [4].

Et parmi ces femmes douces et vertueuses, il en est deux surtout qui ont séduit Geoffroy. Andromaque est pour lui une figure presque divine qui « semble transporter dans notre littérature moderne les *miracles de la sculpture antique* [5] »; il signale en elle « cette *coquetterie décente et noble* qui s'allie si bien dans les femmes à la plus grande sévérité; *elle a*, dit-il, *si l'on peut parler ainsi, la coquetterie de la vertu* [6] ». Cette dernière observation sur le caractère d'Andromaque a souvent été reprise et commentée; tel illustre historien de notre littérature, à qui l'on serait tenté d'en attribuer la paternité, a dédaigné d'en indiquer la source.

Geoffroy est aussi le premier qui ait fait ressortir avec force

1. *Débats*, 18 frim. XI. — 9 déc. 1802 (II, 78).
2. *Id.*, 28 flor. XII. — 18 mai 1804 (II, 132).
3. *Id.*, 10 mess. XI. — 30 juin 1803 (II, 67).
4. *Id.*, 28 flor. XII. — 18 mai 1804 (II, 132).
5. *Id.*, 10 mess. X. — 29 juin 1802 (II, 3).
6. *Id.*, 9 fruct. XI. — 27 août 1803 (II, 14).

ce que nous appelons le *naturalisme* de Racine. Que l'on y regarde bien ; on verra qu'il ne manque à ces observations que d'avoir été suffisamment étendues jusqu'à leurs conséquences logiques.

A propos de *Britannicus*, il écrit :

Racine hasarda le premier exemple d'une tragédie uniquement fondée sur le jeu des passions et le développement du cœur... *Aux magnifiques romans, en possession de plaire sur la scène, il substitua la simplicité et la vérité historique*[1].

Et dans un autre feuilleton :

Le public, habitué aux romans extravagants dont la scène était infectée à cette époque, ne pouvait goûter l'*élégante simplicité*, les justes proportions et le vrai sublime d'un ouvrage tel que *Britannicus*[2].

Mais Geoffroy va plus loin, et élargit vraiment la portée de sa critique, lorsqu'il cherche à justifier Racine des reproches que lui avaient valus et la supercherie de Néron, et la ruse de Mithridate.

Il n'y a point, conclut Geoffroy, dans tout l'art dramatique, de faute aussi *légère* que celles qui ne consistent que dans un *excès de naturel et de vérité, dans une peinture trop fidèle des mœurs*. L'ampoulé, le faux, le romanesque, sont des vices bien plus considérables, et bien plus dangereux : les gros péchés en littérature, les crimes irrémissibles et que les plus grandes beautés n'effacent point, ce sont les attentats contre la raison et le bon sens[3].

« Cette ruse est, dit-on, *au-dessous* de la majesté de la tragédie. » Geoffroy relève vivement ce reproche, — ou plutôt il l'accepte, et en fait à Racine un mérite de plus.

Nous ne sommes que trop portés, dit-il, à *guinder* sur des *échasses* nos héros tragiques, à les *embéguiner* d'une majesté et d'une *pompe factice* qui n'a rien de naturel et de vrai... Observez surtout que ce n'est pas ici une de ces absurdités grossières dont l'art gémit, dont la raison s'indigne ; *ce n'est qu'une fidélité trop scrupuleuse, un excès de naturel, d'exactitude et de vérité ; qualités si précieuses qu'il faut peut-être féliciter et non pas condamner l'auteur qui les pousse trop loin*[4].

Nous voilà loin, je pense, des éloges sans précision si libéralement accordés à Racine par La Harpe ! et l'on voit bien déjà que ce ne sont point là des « fleurs académiques ». Le naturel, ou, pour mieux dire, le *naturalisme* de Racine, nous a été, depuis

1. *Débats*, 20 flor. x. — 10 mai 1802 (II, 33).
2. *Id.*, 22 niv. xii. — 13 janv. 1804 (II, 37).
3. *Id.*, 6 mess. xiii. — 25 juin 1805 (II, 43).
4. *Id.*, 18 niv. xii. — 9 janv. 1804 (II, 86).

Geoffroy, si nettement et si vigoureusement défini, que nous ne sentons plus assez quel mérite avaient, à leur date, des jugements aujourd'hui complétés et dépassés. Il faut, encore une fois, comparer Geoffroy non pas à Taine ou à M. F. Brunetière, mais à La Harpe, à ses collègues du *Mercure* ou du *Journal de Paris*; et l'on cessera peut-être de le nommer pêle-mêle avec des littérateurs et des chroniqueurs, lui qui a exprimé, avec l'inévitable indécision d'un précurseur, quelques-unes des *idées critiques* sur lesquelles nous vivons.

IV

Si Geoffroy déclare que Racine a pour mérite essentiel le naturel et la simplicité, il reconnaît que le poète, dans ses imitations de la tragédie grecque, a transformé ses personnages et leur a donné des mœurs, une conduite, un langage, qui n'ont rien d'*antique*. C'est encore là ce que les ennemis de Geoffroy appellent ses *contradictions*; pour nous, c'est de la *critique*.

Dans un article justement célèbre, et qui parut très hardi, très neuf, très original, Taine a soutenu que Racine peignait dans *Andromaque* et dans *Iphigénie* des femmes et des courtisans du XVIIe siècle. — Suivons attentivement les feuilletons de Geoffroy. Sur *Andromaque*, on peut lire ceci :

Nous avons une *Andromaque* d'Euripide *qui n'a rien de commun avec celle de Racine que le titre*... Les Athéniens ne croyaient pas qu'on pût présenter sur leur théâtre une esclave phrygienne comme une *héroïne de vertu*... Ce n'est que dans un siècle *aussi poli, aussi galant* que celui de Louis XIV, que le génie poétique a pu dessiner cette figure presque divine de l'Andromaque française[1].

On a blâmé très injustement Racine d'avoir donné, dans *Bajazet*, les mœurs françaises à des Turcs; et personne ne s'est avisé de lui reprocher d'avoir fait des Français, des Grecs et même des Barbares de l'Asie. Andromaque est chez Euripide, *ce qu'elle était réellement*, la fille d'un petit roi de Cilicie, mariée au fils d'un petit roi de Phrygie, imbue des préjugés grossiers de son pays et de son siècle, élevée dans les principes de l'obéissance aux hommes, et n'ayant jamais lu un roman. *Chez Racine, au contraire, cette même Andromaque est une grande princesse, l'ornement d'une cour galante et polie, nourrie de la fleur des idées et des sentiments les plus héroïques. Elle n'a de naturel que sa tendresse pour son fils*[2]...

1. *Débats*, 10 mess. x. — 29 juin 1802 (II, 3).
2. *Id.*, 9 fruct. XII. — 27 août 1804 (II, 14).

Après avoir dit quelle était la condition des princesses esclaves dans l'antiquité, et rappelé les mœurs des héros de l'*Iliade* « qui savaient embrocher un gigot aussi bien qu'ils savaient le manger », il ajoute :

Qu'il y a loin de ces héros à ceux de *Clélie*, de *Cléopâtre* et de *Cassandre*, qui n'ont jamais d'appétit, ne se nourrissent que d'amour et de délicatesse, et ne savent pas même si, dans un palais, il y a des cuisines! C'est sur les héros de La Calprenède que nos poètes ont calqué leurs personnages tragiques, et les héros d'Homère ont servi de modèle à ceux de Sophocle et d'Euripide. Peut-être avons-nous défiguré la nature en voulant trop l'embellir; peut-être les Grecs l'ont-ils montrée trop nue [1].

Sur cette différence essentielle entre Euripide et Racine, Geoffroy revient presque à satiété, soit à propos de Pyrrhus [2], soit à propos d'Hermione [3], et il conclut en affirmant que l'*Andromaque* d'Euripide, inférieure à celle de Racine *pour l'art*, lui est *supérieure pour le naturel et la vérité des caractères* [4]. Mais nous n'aurions pas encore assez montré à quel point Geoffroy considère cette idée comme importante et neuve, si nous ne citions un passage emprunté à son *Commentaire sur Racine*, dans l'édition qu'il a publiée de ce poète en 1808. Là en effet, il réfute directement un des jugements flottants de La Harpe, et condense les observations éparses dans ses feuilletons. Il analyse, tout d'abord, le caractère de l'Andromaque grecque, et ajoute :

C'est donc bien mal à propos que M. de La Harpe, prenant le ton d'un panégyriste plutôt que celui d'un littérateur, s'écrie dans le transport d'une aveugle admiration : *Quel modèle que ce rôle d'Andromaque! comme il est grec! comme il est antique!* Ces exclamations portent à faux. Si Racine eût exposé sur notre scène une Andromaque *grecque*, une Andromaque *antique*, il eût été sifflé : il fallait aux Français une Andromaque française, et non pas grecque, une Andromaque moderne et non pas antique... Je le répète : *les Grecs n'avaient même pas l'idée du caractère créé par Racine.* Cette délicatesse de sentiments, cette dignité, cette politesse, ce ton noble et touchant, cette alliance de la douceur, de la modestie et de l'héroïsme sont *des beautés qu'on ne peut imaginer que dans une riche et puissante monarchie, dans une cour brillante, dans un siècle de luxe...* La grandeur morale d'une esclave phrygienne n'eût été aux yeux des Grecs qu'une chimère romanesque. C'est dans les romans de Scudéry et de La Calprenède et non dans les tragédies d'Euripide, que Racine avait pris le modèle de sa princesse troyenne...

1. *Débats*, ibid. (II, 15).
2. *Id.*, 5 germ. XI. — 26 mars 1803 (II, 11 à 14).
3. *Id.*, 29 janv. 1814 (II, 26 à 30).
4. *Id.*, ibid. (II, 28).

Ce qu'il y a de grec dans l'Andromaque de Racine, c'est le goût, c'est la grâce, c'est la pureté du trait et l'élégance des formes; c'est une simplicité savante et pleine d'art; *mais toutes les pensées, tous les sentiments sont français* [1].

Je pourrais citer toute la suite, qui me paraît d'une excellente critique relative, à laquelle il ne manque qu'une érudition plus *étalée* pour être tout à fait de notre temps.

Les feuilletons consacrés à *Iphigénie* offrent, à ce point de vue, un intérêt plus vif encore. En effet, Geoffroy se rencontrait ici avec Voltaire qui, pour exalter le mérite du poète français, avait, par ignorance autant que de parti pris, rabaissé le tragique grec. Or Geoffroy — (et voyez comme la contradiction, d'une part, comme, d'autre part, le désir de venger les anciens sans abaisser Racine, l'obligent à creuser ses arguments et à serrer sa critique), Geoffroy soutient que Racine et Euripide *sont tous les deux ce qu'ils devaient être pour plaire sur le théâtre auquel ils étaient destinés* [2]. Et pour le prouver, c'est avant tout sur le caractère d'Achille qu'il se base. Je voudrais que l'on prît la peine de lire, après l'article de Taine et les plaisanteries faciles que lui suggère le rôle de l'Achille français, les feuilletons de Geoffroy du 24 ventôse an XII [3] et du 27 juillet 1807 [4]. On y verrait avec quelle précision de rapprochements et d'analyse, le critique défend sa thèse qui est la suivante :

Ne pouvant peindre l'Achille des Grecs, sous peine d'ennuyer les Français, Racine s'est vu obligé d'imaginer un nouveau caractère; et pour lui donner tout l'éclat dont il était susceptible, il a fallu le former sur le modèle des héros de nos romans de chevalerie [5].

Ainsi, d'une part, Racine a donné des sentiments français à des héros grecs, — d'autre part, il *a eu raison de le faire.* Pourquoi? parce que *le théâtre est plus arbitraire qu'aucun autre genre, plus dépendant du goût et du tour d'esprit particulier d'un peuple* [6]. Qui dit cela? Geoffroy lui-même, compté au nombre des plus *dogmatiques* admirateurs de la perfection *absolue.* — Et la formule, enfin, se trouve ainsi exprimée :

Le *grand mérite* de Racine, est *d'avoir donné aux personnages grecs la physionomie française* [7].

1. *Œuvres complètes de Racine,* 1807, Paris, in-8, t. II, p. 198.
2. *Débats,* 13 oct. 1803.
3. *Cours,* II, 105.
4. *Id.,* II, 116.
5. *Id.,* II, 117.
6. *Débats,* 13 oct. 1803.
7. *Id.,* 16 oct. 1804.

Je remarquais, à propos de la *querelle du Cid*, que Geoffroy avait dissipé un *malentendu*. N'en est-il pas de même ici? Pourquoi s'évertuer à prouver qu'Andromaque, Achille, Hippolyte, sont vraiment *grecs*? pourquoi hausser les épaules en disant : ce sont des courtisans de Versailles! — La question est mal posée : Geoffroy la place sur son véritable terrain.

Sans doute, dira-t-on; mais, d'autre part, Racine n'a-t-il pas transformé ses héros *pour son temps seulement*; et ces personnages ne sont-ils pas *datés* du XVIIe siècle? — Cette objection, Geoffroy l'admet dans une certaine mesure, puisqu'il reconnaît l'influence des *romans* sur *Andromaque* et *Iphigénie*. Mais il s'efforce de prouver que des caractères comme ceux de Néron, d'Agrippine, de Clytemnestre, de Roxane, d'Athalie, ont une vérité générale indépendante du *moment*. Il faut sur ce point renvoyer aux feuilletons publiés et connus, pour ne pas être forcé de les citer presque tous.

V

Il nous reste à parler du *Commentaire sur Racine* publié par Geoffroy en 1808.

L'édition dite *de La Harpe* venait de paraître, lorsque Geoffroy écrivit un premier article, le 21 juillet 1807, pour annoncer la sienne. « Mon ouvrage était terminé, dit-il, quand celui de M. La Harpe a paru. Sur sept volumes que doit avoir mon édition, cinq sont déjà imprimés. Je pourrais les publier dès à présent; mais j'aime mieux donner l'édition tout entière... » Il énumère alors les avantages de son *Racine* : un texte établi sur les anciennes éditions réputées les meilleures; les œuvres diverses rangées dans un meilleur ordre; certains morceaux inédits; la traduction intégrale de tous les passages grecs et latins imités par Racine; les lettres de Racine y sont plus complètes, et débarrassées de certaines altérations; — bref, dit-il, rien n'a été oublié pour donner à cette édition des avantages qui ne se trouvent dans aucune autre [1]. »

Sous ce rapport, et malgré des efforts très louables, Geoffroy ne mérite pas une des premières places dans l'*histoire bibliographique* du poète. M. Paul Ménard juge son édition inférieure à

1. *Débats*, 21 juil. 1807 (VI, 425).

celle de La Harpe. « Dans ses notes et ses éclaircissements, dit-il, comme aussi dans le texte de son auteur, il y a de nombreuses erreurs et inexactitudes qui, dans l'édition de 1807, avaient été évitées [1]. » L'opinion de M. Paul Ménard est d'une incontestable autorité, en ce qui regarde le texte; pour les notes et éclaircissements, nous adopterons aussi son jugement, si nous considérons l'*exactitude historique*. Mais il y avait quelque chose de plus dans ce *Commentaire*. Aimé Martin, qui y puise largement, l'avait senti; et s'il reproche à Geoffroy de s'être trop attaché à la réfutation de La Harpe, comme La Harpe lui-même s'était acharné après Luneau de Boisgermain, il reconnaît que, purgé de cette polémique fatigante, le *Commentaire* méritera toujours d'être cité : « On y trouve, dit-il, une profonde connaissance des anciens, l'expérience de la scène, des rapprochements heureux, des aperçus neufs, et ce tour fin et délicat qui distingue les critiques habiles [2]. » — L'éloge est vague, — d'autant plus qu'il est commun à La Harpe et à Geoffroy; nous tâcherons de le préciser. Mais, dès à présent, constatons que si Geoffroy lui-même, et à plus forte raison nos contemporains, ont pu légitimement reprocher à La Harpe d'avoir accordé trop d'importance à Luneau, dont les jugements se réfutent d'eux-mêmes, — on ne saurait étendre le blâme à Geoffroy pour avoir trop souvent attaqué La Harpe. Celui-ci en effet, dont le nom faisait alors autorité, avait, dans son *Commentaire*, repris et fortifié certaines observations de Voltaire contre Racine, et il importait de réagir vigoureusement. Encore une fois, n'oublions jamais de tenir compte, en jugeant les critiques, du *moment* où ils écrivent. Geoffroy nous le rappelle à propos. Il dit :

C'est ici le lieu d'avertir que si, dans cet ouvrage, j'ai fait une si fréquente mention de Voltaire (et il pouvait ajouter de La Harpe, qu'il considère toujours comme son disciple) je m'y suis vu forcé par la nécessité de réfuter de faux principes sur la tragédie, et en particulier de fausses notions sur Racine, auxquelles l'autorité d'un grand nom pouvait donner tant de poids [3].

L'édition publiée par Geoffroy se compose de sept volumes in-8. Un *Avis de l'éditeur* (écrit certainement par Geoffroy) indique d'abord la disposition de l'ouvrage, les additions, cor-

1. *Œuvres de Racine* (coll. des Grands Écrivains, Paris), Hachette, t. VII. p. 403.
2. *Œuvres de Racine*, édit. A. Martin (5e édit., 1844, t. I, p. IX).
3. *Œuvres de Racine*, 1808, t. V, p. 420.

rections, améliorations de tout genre... Puis, dans une *Préface générale*, beaucoup trop diffuse, Geoffroy cherche à établir pourquoi Racine prête bien plus que Corneille à un commentaire. En apparence, il y a là un paradoxe singulier, inspiré par le besoin de contredire Voltaire; au fond, il se pourrait bien que Geoffroy eût raison. Comme il le dit, ni le sublime, ni les fautes évidentes de Corneille, ne peuvent échapper à un lecteur intelligent et sensible; au contraire, la beauté harmonieuse, la langue savante et *nuancée* de Racine, se dérobent par leur perfection même. — Vient ensuite une *Vie de Racine*, beaucoup trop longue et, pour nous, assez banale. Ce qu'il faut remarquer, c'est comment le *sens critique* de Geoffroy sait y saisir les questions importantes et propres à la discussion; ainsi, la retraite de Racine après *Phèdre*, lui fournit matière à d'intéressantes réflexions sur les effets de la critique : là, il plaide sa propre cause, en réfutant les préjugés courants, et en attribuant cette retraite à la seule religion. — Mais nous arrivons à l'un des morceaux les plus nouveaux de cet ouvrage, à des pages d'une critique toute moderne, et dont j'ai déjà signalé l'importance. Avant d'aborder chacune des tragédies, Geoffroy donne quelques *Réflexions préliminaires sur l'esprit public et l'état du théâtre avant Racine*. Là, il attribue hardiment à l'influence du temps et de la société, le caractère si différent de la tragédie chez Corneille et chez Racine.

C'est une erreur, dit-il, de croire que Corneille ait maîtrisé son siècle, il l'a suivi; lui-même a été entraîné par le torrent auquel rien ne résiste; il s'est perfectionné par degrés, et toujours avec le siècle qui s'avançait alors rapidement vers la politesse, et préparait le règne de Louis XIV.

Théorie déjà exprimée par Voltaire et La Harpe, mais non pas avec cette netteté. D'autant plus que Geoffroy développe et précise, par des exemples, la formule qu'il a énoncée. La manière dont il analyse ici les caractères d'hommes et de femmes du théâtre de Corneille ne serait désavouée par aucun de ceux qui pratiquent le plus strictement aujourd'hui la critique relative et historique. C'est à la cour, dit-il en substance, que Corneille a trouvé le modèle de l'esprit de faction, d'intrigue, de conspiration;... les femmes fières et ambitieuses, mêlant la galanterie à la politique, et *subordonnant l'amour à l'ambition*;... le jargon fade et romanesque... Il n'a pas subjugué son siècle, conclut-il, il s'est contenté de le peindre.

Racine a fait la même chose. A cette cour si noble, si spirituelle, si galante et si décente à la fois, *il fallait* un poète qui eût autant de goût, de bienséance, de sensibilité et d'harmonie que Racine.

Enfin cette comparaison aboutit à une loi universelle :

. ... Tant les poètes et en général tous les écrivains dans les genres d'agrément et de goût, avec quelque génie qu'ils soient nés, sont dépendants des mœurs et de l'atmosphère d'esprit qui les entoure! Il y a des températures d'éducation, de mœurs et d'idées, qui semblent faites pour étouffer dans leur naissance les plus heureux talents[1].

On pourra rapprocher cela des théories émises par Geoffroy, dans l'*Année littéraire*, sur les littératures du Nord.

Chaque pièce de Racine est précédée d'une *Notice historique*, assez faible et fort incomplète. C'est là qu'on pourrait relever les inexactitudes dont se plaint justement M. Paul Ménard. Mais chaque pièce, aussi, est suivie d'un *Jugement*, et l'on y trouve d'abord la traduction (assez bonne pour le grec, plus faible pour le latin) des passages d'Euripide, d'Homère, de Sénèque, de Stace, etc., imités par Racine, et de plus des réflexions critiques dont quelques-unes me paraissent durables. Du *Jugement sur Andromaque*, j'ai déjà pu extraire une citation pour compléter la théorie de Geoffroy sur les *mœurs françaises* de Racine; et l'on pourrait y ajouter plusieurs réflexions tirées du *Jugement sur Iphigénie*; Taine qui a choisi des exemples caractéristiques dans cette tragédie aurait approuvé ceci :

Iphigénie est celui de tous les chefs-d'œuvre de Racine où il y a le plus de beautés arbitraires et locales, celui où il a fait le plus de sacrifices au goût de notre théâtre[2].

Le *Jugement sur Phèdre* est dirigé surtout contre La Harpe qui plaidait hardiment la supériorité de Racine sur Euripide. Dans une comparaison très minutieuse, Geoffroy fait ressortir les beautés de l'*Hippolyte*, et il en revient à sa remarque favorite.

Racine n'a pas toujours l'avantage pour les beautés essentielles de tous les temps et de tous les lieux. Il ne l'emporte vraiment que dans tout ce qui est local et arbitraire[3].

Si l'on veut méditer sur ce jugement, et le comparer à ce que Geoffroy répète souvent sur les erreurs où nous pousse notre *patriotisme littéraire*[4], on en sentira la valeur *critique*. N'est-ce

1. *Œuvres de Racine*, 1808, t. I, p. CI à CV.
2. *Id.*, t. IV, p. 335.
3. *Id.*, t. IV, p. 389.
4. Cf. p. 145.

pas dire en effet que La Harpe a jugé Racine supérieur, sans tenir compte à Euripide de tout ce que les changements de mœurs et de croyances avaient compromis dans son Hippolyte? n'est-ce pas dire que la *Phèdre* de Racine pourra déplaire à la postérité par ce que La Harpe y admire le plus? D'autre part, Geoffroy attaque vigoureusement — et trop longuement — le jugement d'Arnauld et le vers célèbre de Boileau sur la douleur *vertueuse* de Phèdre. Il juge l'*Hippolyte* d'Euripide plus moral, parce que le poète grec *a porté l'intérêt sur la victime.* Cette opinion fait corps avec celles que nous avons déjà recueillies sur la *morale du théâtre.*

Le *Jugement sur Esther* contient une bonne discussion — contre Voltaire — de l'intérêt dramatique[1]. — Le *Jugement sur Athalie* est une réfutation en règle du fameux *discours* publié par Voltaire en tête des *Guèbres*, et qui renferme une si perfide critique du *chef-d'œuvre de l'esprit humain.* Geoffroy félicite franchement La Harpe d'avoir déjà renversé ces objections; il déclare qu'il usera des mêmes arguments, *en les aiguisant*[2].

Enfin, après *Athalie*, il porte un jugement d'ensemble sur Racine. Je crains toujours, en louant Geoffroy, d'obéir à une prévention; il me semble bien pourtant que nous avons là quelque chose de singulièrement précis et *critique.*

Racine, dit-il, est l'homme le plus extraordinaire qui ait paru dans la littérature française, par la souplesse de son esprit, la variété de ses talents, et par le génie le plus heureux dont jamais aucun homme ait été doué, génie remarquable par sa perfectibilité...

Racine — et la louange n'a rien de banal dans l'expression — *a déterminé le genre de pathétique qui convient à l'esprit et au caractère français*; il a marqué le point qui sépare ce qui est vraiment terrible et touchant de ce qui n'est qu'horrible, effroyable et dégoûtant...

On sent bien encore ici, comme toujours, la critique indirecte du XVIIIe siècle; mais n'est-elle pas à sa place? Racine était souvent sacrifié à Voltaire pour l'*effet théâtral*, et Geoffroy n'a jamais manqué une occasion de combattre un préjugé qu'il est parvenu à détruire. Et dans la conclusion de ce dernier jugement, il dit :

Racine n'a pas obtenu de son vivant la place qu'il méritait. *Contemplant la postérité, il ne chercha pas à tromper son siècle.* L'amour dont il a rempli ses tragédies est la seule complaisance qu'il ait eue pour son temps. Il travailla comme si chaque spectateur devait être pour lui un juge aussi éclairé, aussi sévère que Boileau[3].

1. *Œuvres de Racine*, 1808, t. V, 173.
2. *Id.*, t. V, p. 393.
3. *Id.*, t. V, p. 427.

Ces observations restent justes et seront toujours à citer pour leur ferme précision. Mais elles avaient encore le mérite de l'opportunité, et si elles sont devenues quelque peu banales, c'est à Geoffroy lui-même que nous devons d'en être si profondément pénétrés.

Le *Commentaire* de Geoffroy fut accueilli avec malveillance par ses confrères de la presse. Inutile de nous arrêter à des appréciations gâtées par un fond de polémique. De toutes les notes qui parurent alors, je n'en relèverai qu'une seule, assez curieuse : dans *le Courrier de l'Europe et des spectacles*, paraît, le 22 juin 1808, un petit article signé *G....D* (peut-être Grimod?) et intitulé : *Des succès de M. Geoffroy en Allemagne.* « Le *Commentaire* de Geoffroy, dit le rédacteur, a été très bien accueilli en Allemagne comme monument d'une critique approfondie, savante, impartiale et franche... Cette critique (d'après les Allemands) est une apparition extraordinaire sur l'horizon littéraire de la France. » Ce témoignage, ironique de la part du *Courrier*, me paraît tout à l'honneur de Geoffroy [1].

VI

Je signale seulement pour mémoire à la fin de ce chapitre, et avant d'aborder Voltaire, les feuilletons consacrés au *Manlius* de La Fosse, dans lesquels on glanerait encore plus d'une remarque juste et profonde comme celles-ci :

Manlius est moins grand sans doute que Cicéron et César; mais présenté par La Fosse, il est supérieur aux personnages de *Rome sauvée* [2].

Au théâtre, le sort d'une nation intéresse peu; on ne s'attache qu'aux individus [3].

Rangeons ici, également, et sans nous y étendre les feuilletons sur Crébillon, qui appartient moins au XVIIIe siècle qu'à une période de transition. Comme on peut le supposer, il y est beaucoup moins question de Crébillon que de Voltaire; c'est dire que nous en retrouverons l'essentiel. L'intérêt de ces articles vient de la polémique engagée entre Geoffroy et *le Journal de Paris*; celui-ci, pour répondre aux attaques du *feuilleton* contre

1. Il y a là une piste à suivre; mais jusqu'à ce moment nos recherches sur ce point n'ont pas abouti.
2. *Débats*, 19 janvier 1806 (II, 461).
3. *Id.*, 27 juin, 1808 (II, 462).

Voltaire, accueillit la reprise d'*Atrée* avec une malveillance grossière. Geoffroy répliqua par des critiques mesurées et solides, d'où Crébillon sort très justement apprécié. Son avis est que le sujet d'*Atrée* ne convenait pas à la scène française, mais qu'il faut rendre justice au talent du poète. Ici, se retrouve cette théorie essentielle de Geoffroy, une fois le sujet choisi *traitez-le franchement*.

Mahomet est avili par un amour puéril, par des jongleries ignobles, par des horreurs sans motif et sans nécessité; mais la conduite d'Atrée, dans toute la pièce, offre des combinaisons de scélératesse qui produisent à la fois l'étonnement et l'épouvante. Après la Cléopâtre de Corneille, Atrée est, dans le genre terrible, le rôle le plus fort que l'on connaisse au théâtre [1].

Si un littérateur sévère pesait dans la balance du bon goût et de l'art les qualités de l'un et de l'autre (Voltaire et Crébillon), je ne doute pas qu'il ne découvrît dans la manière de Crébillon plus de *vérité* et de *franchise*, et dans ses trois pièces d'*Atrée*, d'*Électre* et de *Rhadamiste*, beaucoup plus de ce qui ressemble au génie que dans toutes les tragédies de Voltaire [2].

C'est encore sur cette *franchise* que Geoffroy se fonde pour préférer *Électre* à *Sémiramis*.

Le sujet d'*Électre* n'est pas dans nos mœurs... mais Voltaire en rendant le parricide involontaire, a introduit *pour plaire à notre délicatesse, un adoucissement absolument contraire à la nature du sujet* [3].

Et c'est à propos d'*Électre* que Geoffroy institue un de ses meilleurs parallèles entre le théâtre grec et le théâtre français. Après avoir fait ressortir les différences si profondes, et dit que l'*Oreste* de Sophocle serait *hué* et *conspué* à Paris, il conclut :

Avons-nous raison? Les Grecs avaient-ils tort? Sommes-nous plus humains, plus sensibles, plus fidèles aux lois de la nature que ne l'étaient les Grecs? Ou bien cette différence vient-elle de ce que les Grecs avaient l'esprit plus juste et l'âme plus forte que nous? C'est ce que je me garderai bien de décider. Les Grecs étaient les Grecs et nous sommes Français [4].

Mais il est temps de passer à Voltaire, contre lequel sont dirigés tous les éloges donnés à Crébillon.

1. *Débats*, 26 brum. XIV. — 17 nov. 1805 (II, 323).
2. *Id.*, 28 brum. XIV. — 19 nov. 1805 (II, 327).
3. *Id.*, 15 août 1808 (II, 297).
4. *Id.*, 15 août 1808 (II, 299).

CHAPITRE III

VOLTAIRE

I

La *campagne* de Geoffroy contre Voltaire. — Geoffroy explique le théâtre de Voltaire par la *biographie* et la *correspondance*. — Il établit une distinction entre ses ouvrages, une hiérarchie entre ses pièces; il explique la violence de ses critiques par le fanatisme des contemporains. — Critiques contre l'*action*, — les *caractères*, — le *style*.

I

Un rédacteur du *Journal de Paris*, qui signe *Jacques Mitoufflet de la Pacaudière*, dit, le 26 juillet 1813, que Geoffroy n'a pas consacré moins de 7237 articles à Voltaire! et ce chiffre a dû s'augmenter jusqu'au 4 février 1814. Remarquons cependant qu'il ne s'agit point là des articles spéciaux à *Zaïre*, *Mahomet*, *Sémiramis*, etc... mais de tous ceux « où il est question de Voltaire ». Eh bien, M. Mitoufflet de la Pacaudière pouvait s'épargner un fatigant calcul, et affirmer qu'il est question de Voltaire à peu près dans *tous les feuilletons* de Geoffroy.

Qu'il nous entretienne de la tragédie classique, du drame romanesque, de la comédie, — qu'il parle de philosophie, d'éducation ou d'histoire, — Geoffroy revient toujours, comme irrésistiblement, au procès du XVIIIe siècle, et à son réquisitoire contre Voltaire [1].

Cette polémique perpétuelle a sans doute beaucoup *amusé* les contemporains de Geoffroy; mais aussi elle leur a dérobé des idées critiques compromises par la violence ou par l'ironie. Voltaire régnait alors en maître sur les esprits et sur la scène. Il avait pour lui la jeunesse, le peuple, les écrivains. Un groupe

1. Voir sur le théâtre de Voltaire la thèse de M. Henri Lion : *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Paris, Hachette, 1896, in-8.

très restreint osait refuser son estime à l'homme, ses applaudissements au poète. La génération qui vint après Geoffroy fut peut-être moins favorable à l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*, mais par esprit de résistance, elle fit de l'homme et du penseur une idole. De nos jours, des critiques considérables se sont avisés de pénétrer plus avant dans les moindres recoins de cette vie complexe et de cette œuvre immense. Ils ont remis au point, en s'appuyant sur des dates, des faits, des aveux, des citations, les opinions flottantes de leurs devanciers.

Geoffroy ne possédait ni l'érudition, ni la méthode, ni la sûreté d'expression de M. Brunetière ou de M. Faguet. Mais on est frappé de voir qu'au lendemain même de la Révolution, il ait aussi résolument institué le procès de Voltaire, et surtout qu'il ait employé dans son argumentation non pas, à la manière de Chateaubriand ou de Joseph de Maistre, des raisons de sentiment et des exclamations de prédicateur, mais vraiment *de la critique*. Si bien que l'*accent* une fois expliqué par les circonstances, il reste des feuilletons de Geoffroy sur Voltaire philosophe et poète un ensemble de jugements durs, mais justes. — Que dis-je? les éloges équitables ne manquent pas, et j'en citerai; mais sur l'éloge, il glissait rapidement, car il lui suffisait *alors* de dire en passant : « Je suis d'accord avec les partisans de Voltaire, avec La Harpe ou Rœderer, sur tel et tel point »... Et cela ne nous suffit plus, parce que de nos jours Voltaire n'a plus de *croyants*, et qu'on nous demande de motiver la louange tout aussi bien que la critique.

Il ne faudrait donc pas oublier, pour juger les jugements de Geoffroy sur *Zaïre* par exemple, ou sur *Mahomet* ou sur *Alzire*, que ces pièces, dont la première seule se maintient difficilement au répertoire, jouissaient d'une vogue presque incontestée, et disputaient la scène à *Polyeucte* ou à *Phèdre*. On répétait, depuis La Harpe, que les tragédies de Voltaire l'emportaient, par l'*effet théâtral*, sur celles de Racine. Geoffroy n'avait donc qu'à *réagir*; son mérite est dans la clairvoyance avec laquelle il se rendait compte des illusions d'optique, pour ainsi dire, du public de son temps. Et vraiment, je me demande, après avoir comparé aux feuilletons des *Débats* de 1800 à 1814, ceux que les plus illustres successeurs de Geoffroy, dans cette feuille et dans d'autres, ont consacrés aux reprises des tragédies de Voltaire, si, tout compte fait, Geoffroy n'avait pas dit l'essentiel.

Mais là encore, nous ne devons pas nous contenter des

articles réimprimés soit en 1819, soit en 1825, dans les deux éditions du *Cours* : les éditeurs n'ont pas toujours su choisir les morceaux les plus caractéristiques de Geoffroy, en particulier sur un sujet qui soulevait encore tant de polémiques; ils n'ont pas senti la valeur de certaines pages qu'il nous faudra citer de préférence aux feuilletons déjà connus.

II

On a vu quelle était la sympathie de Geoffroy pour la personne même de Corneille et de Racine, dont il loue la simplicité, la probité, le désintéressement. Voici comment il leur oppose Voltaire :

On ne rendrait pas justice à ce grand homme si on le prenait pour un de ces poètes que le commerce des muses rend étrangers aux usages du monde, qui dans leurs livres ont beaucoup d'esprit, et dans la société ne sont que des sots. Personne n'a mieux su se conduire, personne n'a mieux connu les hommes, et n'en a tiré un meilleur parti : plus versé dans l'art de placer et de faire valoir son argent que dans la *Poétique* d'Aristote, il fut plus fidèle aux lois de la finance qu'aux règles de la tragédie et de l'épopée : aussi sage, aussi judicieux dans le gouvernement de ses affaires domestiques qu'il est parfois extravagant et téméraire dans l'économie de ses œuvres dramatiques, il ne livre au hasard, il n'abandonne à la négligence aucune de ses opérations commerciales, *et dans tout son théâtre, on ne trouvera pas de plan aussi bien construit, aussi habilement combiné que celui de sa fortune.* Avec quelle adresse n'a-t-il pas su flatter tous les ministres de sa renommée! Avec quel art n'a-t-il pas fait servir ses richesses à sa considération! Il n'ignorait pas qu'on prêche bien mieux la raison dans un château que dans un grenier. *D'autres poètes ont eu plus de génie, aucun n'a montré autant d'esprit et de finesse dans la conduite de la vie, et n'a si bien calculé sa gloire* [1].

Ce passage n'offre-t-il pas une analogie frappante avec quelques-unes des meilleures pages de nos contemporains?

Ailleurs, Geoffroy dira :

Il faut *rendre cette justice* à Voltaire qu'il n'a jamais écrit que contre la religion et les mœurs; il n'a fait de satire que contre les prêtres et les gens de lettres : il a toujours eu peur de la cour et de l'autorité [2].

Un des points que Geoffroy s'est le plus attaché à mettre en lumière dans ses feuilletons, — et par là, il se montre très

1. *Débats*, 14 vent. x. — 3 mars 1802.
2. *Id.*, 30 mars 1803.

avisé, — c'est que Voltaire en travaillant par ses lettres, ses pamphlets, ses œuvres historiques, à détruire la tradition religieuse et nationale, tarissait par cela même la source d'intérêt de ses plus belles tragédies.

On se moque aujourd'hui des Croisades, dit-il, et c'est de Voltaire lui-même que nous avons appris à nous en moquer : *ses ouvrages philosophiques cabalent contre ses tragédies*[1]. Aujourd'hui, Lusignan et Nérestan ne sont plus regardés que comme des *trouble-fête* qui tombent des nues pour tourmenter l'innocente Zaïre... *Le seul intérêt qu'elle inspire à présent est directement contraire à l'esprit de la pièce*, et nous sommes à l'égard de *Zaïre* ce qu'était le financier dont parle Racine à l'égard de la *Judith* de Boyer[2].

Geoffroy a caractérisé avec la même sûreté le manège de Voltaire dans son *Commentaire sur Corneille.*

Voltaire, dit-il, adopte une parente de Corneille, et dans le même temps qu'il rend cet hommage à l'auteur de *Cinna*, il l'insulte par des critiques sanglantes ; d'une main, il essaie de détrôner l'oncle ; de l'autre, il marie la nièce, et lui donne pour dot une satire contre le grand homme dont elle s'honore de descendre. Quelle scène scandaleuse ! quel mélange odieux *du raffinement de la malice et du faste de la bienfaisance*[3] !

Cependant Voltaire est *obligé* à certains ménagements :

Après avoir donné les premiers coups à Corneille, il le fait achever par ses gens[4]...

Ce dernier trait est dirigé contre La Harpe qui...

... Répare glorieusement les omissions de Voltaire, qui immole Corneille à Racine, et ensuite n'a couronné Racine de fleurs académiques que pour le faire tomber en sacrifice sur les autels de Voltaire, son idole[5].

D'autre part Geoffroy, chaque fois qu'il analyse une pièce ou qu'il réfute une opinion de Voltaire, ne considère jamais isolément cette pièce ou cette opinion. Il recherche, en s'appuyant sur la *Correspondance*, sur les *Préfaces*, les pamphlets, les détails connus de la biographie, dans quelles circonstances Voltaire a écrit, et quelle pouvait être, à cette heure-là, sa pensée de derrière la tête. Le besoin de motiver des jugements sévères le mène à une enquête biographique et historique, et de là, à

1. *Débats*, 5 vent. x. — 24 fév. 1802.
2. *Id.*, 19 août 1807.
3. *Id.*, 11 prair. x. — 31 mai 1802 (I. 156).
4. *Id.*, 30 janv. 1807 (I, 180).
5. *Id.*, *ibid.* (I, 181).

l'étude des raisons *extrinsèques*, étude que La Harpe soupçonne à peine.

Pour démontrer que le succès de *Sémiramis*, d'*Adélaïde du Guesclin*, de *Mahomet*, est dû soit à l'état des esprits, soit aux intrigues de Voltaire et de son parti, il cite des dates, des témoignages; en un mot, il ne commente plus, il *explique*.

Ainsi, pourquoi *Éryphile* échoue-t-elle en 1732, et pourquoi, en 1748, *Sémiramis*, faite des débris d'*Éryphile*, réussit-elle à souhait? La Harpe dit : « Tous les défauts d'*Éryphile*, sont remplacés dans *Sémiramis* par les beautés qui en sont l'opposé[1] ». Geoffroy soutient au contraire que *Sémiramis* ne vaut pas mieux qu'*Éryphile*, et il se demande « pourquoi la reine d'Argos a été forcée de céder la place à la reine de Babylone? »

C'est, répond-il, que Voltaire était bien plus fort vers la fin de 1748 qu'au commencement de 1732; non pas plus fort en talent,... mais plus fort en intrigues, plus fort en charlatanisme, plus fort en soldats; dans l'espace de seize ans, il avait travaillé la société beaucoup plus que ses vers[2].

Adélaïde du Guesclin, sifflée en 1734, est accueillie avec transport en 1765; Voltaire se moque, à cette occasion, des caprices du public.

Mais *cherchons aujourd'hui sérieusement*, dit Geoffroy, les *causes* de la disgrâce et du triomphe d'*Adélaïde*.

Et ces causes, qu'il énumère, sont bien, je pense, celles que nous donnerions encore.

En 1734, Voltaire n'était encore que l'auteur d'*Œdipe*, de *Brutus* et de *Zaïre*; mais en 1765, il était le souverain pontife de la littérature, et le premier ministre de la raison. En 1734, le public nourri des chefs-d'œuvre de notre scène, exigeait encore que l'exacte vraisemblance y fût gardée; il n'était point accoutumé aux intrigues romanesques, aux caractères forcés, aux situations outrées; il démêlait aisément les absurdités à travers la *guipure* tragique; mais en 1765, le public, dont le goût s'était formé par tant de rapsodies dramatiques, était mûr pour les beautés d'*Adélaïde du Guesclin*[3].

Dans un second article[4], Geoffroy développe ce point, en s'appuyant sur des citations empruntées à la *Correspondance* : ce feuilleton est excellent, et j'y renvoie tous ceux qui jugent Geoffroy sans l'avoir lu.

1. La Harpe, *Lycée*, XVIIIe siècle, poésie (chap. III, sect. 10).
2. *Débats*, 26 prair. XI. — 15 juin 1803 (III, 184).
3. *Id.*, 13 vend. IX. — 5 oct. 1800 (III, 44).
4. *Id.*, 20 therm. X. — 8 août 1802 (III, 47).

De même pour *la Mort de César*; mais ici, il ne s'agit plus seulement de goût ou de littérature. Geoffroy, après avoir signalé le demi-succès de cette tragédie dans sa nouveauté, nous la montre applaudie sous la Révolution.

Ce chef-d'œuvre, dit-il, se reposa vingt ans, et dans cet intervalle l'opinion se forma, la philosophie travailla les esprits, et prépara les voies aux Brutus modernes.. Ce fut alors que *la Mort de César* n'eut qu'à se montrer pour plaire; et les femmes du bon ton se pâmèrent sur les tirades fanatiques de Brutus et de Cassius, comme Philaminte sur les madrigaux de Trissotin : elle fut jouée pendant le règne de la terreur comme une pièce exemplaire [1].

Mêmes réflexions pour expliquer comment le succès de certaines pièces se soutient.

On ne donne point aujourd'hui, dit-il, de tragédies de Voltaire, que la représentation n'en soit *appuyée d'un détachement de voltairiens, qui s'y rendent pour soutenir l'honneur du corps* : voilà pourquoi ce sont toujours les mêmes endroits qui sont applaudis, comme d'après un signal donné [2].

Pour voir quel parti Geoffroy sait tirer des *lettres* de Voltaire, lisez les articles consacrés à *l'Orphelin de la Chine* [3]; à leur date, ces pages étaient vraiment neuves, et pour nous elles restent vivantes. Lisez aussi les feuilletons sur *Mahomet* [4], et demandez-vous si nous y avons beaucoup ajouté sous le rapport de la critique *historique*.

Ainsi Geoffroy ne s'en tenait pas à l'audition, ni même à la lecture des pièces de Voltaire. Il connaissait et la vie et les œuvres de celui qu'il attaquait si vivement et par des arguments toujours précis.

En vérité, dit-il, les lettres de Voltaire valent beaucoup mieux que ses comédies, et même que ses tragédies. J'y découvre le secret de sa composition; j'y vois comme il travaillait ses tragédies, ce qu'il en pensait lui-même; malgré sa vanité, il a des moments de justice où il s'apprécie ce qu'il vaut : ses lettres sont pour moi les coulisses et le derrière du théâtre; elles me mettent au fait de toutes les petites intrigues, ignorées de la foule, à qui on ne laisse apercevoir que la scène, et encore d'assez loin [5].

Il me semble donc que si Geoffroy s'est trompé par *système*, on doit tout au moins le dégager du reproche d'ignorance.

1. *Débats*, 7 mess. IX. — 26 juin 1801 (III, 167).
2. *Id.*, 22 brum. XI. — 13 nov. 1803.
3. III, p. 58 à 68.
4. III, 79 à 91.
5. *Débats*, 30 mess. XI. — 19 juillet 1803 (III, 116).

Encore, est-il vrai que ce système soit aussi étroit qu'on se plaît à le dire? Nous le jugeons trop volontiers comme ses contemporains qui n'ont cessé de crier au scandale. Peut-être est-il temps de remettre les choses au point; et pour le faire, c'est Geoffroy lui-même que nous allons interroger.

III

Geoffroy en effet, ému des clameurs que soulevait sa critique, s'est plus d'une fois attaché à définir et le talent de Voltaire, et la manière dont il croyait devoir le juger. Qui voudra comparer ces différents passages, demeurera convaincu que Geoffroy rend à Voltaire la plus entière justice.

D'abord, il reconnaît la supériorité de Voltaire dans *tout ce qui n'est pas le genre sérieux*, et il dit pourquoi, et nous ne dirions pas autrement :

Voltaire n'était pas né pour le genre sérieux; il paraît guindé, déclamateur, charlatan dans le tragique, parce qu'il se moquait lui-même le premier de son pathos; il ne cherchait qu'à éblouir, qu'à tromper le vulgaire par des farces larmoyantes : on sent qu'il faisait un métier : il y a réussi, parce qu'avec de l'esprit on fait tout passablement bien, parce qu'il n'avait pour concurrents dans cette carrière que de pauvres diables qui n'étaient pas aussi rusés que lui...

Voit-on bien ici comment Geoffroy donne des raisons tirées et du *caractère*, et des *conditions*, et des *circonstances*? — Il continue :

Mais dans tous les ouvrages enjoués et badins, dans les pièces fugitives, dans les petits pamphlets, dans les petits romans, dans les facéties et les turlupinades, dans les lettres surtout, *c'est un homme divin*; c'est Voltaire qu'on trouve dans son *talent naturel et vrai* : c'est alors qu'il est original, qu'il a une physionomie, un caractère, et qu'il parle du cœur : dans tout le reste, son allure est gênée et fausse; c'est un hypocrite qui se compose, parce qu'on le regarde[1].

Voilà ce que Geoffroy écrivait en 1803. Dix ans plus tard, il le redit :

Je ne suis pas fâché de faire une confidence aux nombreux et terribles ennemis que je me suis attiré par ma façon de penser sur Voltaire : J'aime autant et plus qu'eux tous ses ouvrages légers et badins; il est là *dans son talent... ses contes, ses petits romans, ses pamphlets sont charmants, ses lettres délicieuses*[2].

1. *Débats*, 30 mess. XI. — 19 juillet 1803 (III, 117).
2. *Id.*, 7 mars 1813.

Cette opinion est aujourd'hui universelle. Il n'est personne, j'entends parmi ceux dont le jugement peut compter, qui ne mette *Candide* et les *lettres* bien au-dessus de *Zaïre* et de la *Henriade*. Les contemporains de Geoffroy non seulement étaient scandalisés d'une pareille affirmation, mais s'en moquaient comme d'une contradiction inexplicable.

Gobet raconte, sur le ton de la plus burlesque indignation, qu'un jour, pendant une conversation sur Voltaire entre lui et Geoffroy, le *professeur* laissa tomber de sa poche « un joli petit livret, relié en maroquin vert et doré sur tranche... Lecteurs, continue Gobet, quel ouvrage croyez-vous que c'était? Devinez. — Je vous le donne en cent. — Je vous le donne en mille. — C'était *la Pucelle* enrichie d'estampes *édifiantes*. « Ah! lui dis-je en riant aux éclats, je vous félicite de tout mon cœur de ce que vous exceptez au moins ce petit poème moral et superstitieux de la proscription générale dans laquelle vous enveloppez les autres écrits du même auteur. » « Vous croyez plaisanter! c'est la plus charmante et la plus originale de ses productions, me répartit le naïf M. Geoffroy, en se déridant : ce coquin de Voltaire, il était délicieux, quand il voulait[1]! »

Que cet imbécile de Gobet ait inventé l'anecdote, la chose est plus que probable. Mais le fond subsiste.

Quel est l'extravagant, dit encore Geoffroy, qui ne rend pas justice à l'esprit et aux talents de cet auteur fameux? La question n'a jamais été de savoir si Voltaire a fait de beaux vers et de belle prose, mais s'il n'a pas trop souvent abusé de ses vers et de sa prose pour corrompre les lecteurs[2].

Geoffroy sait donc établir une distinction entre les ouvrages de Voltaire, et avec un goût que nous devons trouver impeccable, puisque c'est aujourd'hui le nôtre, il a préféré le Voltaire poète léger et romancier, et surtout l'auteur des *lettres*, au poète tragique qui émerveillait encore le public.

Mais ces tragédies mêmes, Geoffroy ne les a pas condamnées en bloc; et sur ce point encore, il s'est expliqué de manière à dissiper tout malentendu. Plus sages que ses lecteurs quotidiens, nous devons chercher si ses critiques, allégées de quelques expressions trop violentes — et qui sans doute le paraissaient moins dans le feu même de la polémique, — si ses cri-

1. *Trait de reconnaissance*, etc., Paris, in-8, an x, 1802.
2. *Débats*, 21 oct. 1809 (VI, 67).

tiques, dis-je, ne sont pas fondées sur des principes solides et n'aboutissent pas à des conclusions équitables.

Au début d'un feuilleton sur *Alzire*, Geoffroy s'exprime ainsi :

Je n'ai jamais dit que les pièces de Voltaire restées au théâtre fussent de *mauvaises tragédies* : c'est une absurdité qu'on m'a prêtée gratuitement; et s'il faut ici fermer la bouche aux imposteurs par une *profession de foi* bien nette, je déclare que je mets au rang des meilleurs ouvrages composés depuis Racine *Mérope*, *Zaïre*, *Mahomet*, *Alzire*, qui me paraissent les quatre chefs-d'œuvre de Voltaire. Il y a dans ces pièces des caractères brillants, des situations pathétiques, des tirades très éloquentes, des sentences admirables, et de très beaux vers. D'autres tragédies, telles qu'*Œdipe*, *Marianne*, *Brutus*, sans avoir autant d'éclat au théâtre, se distinguent par un style pur et correct, par une marche régulière, une élégance souvent digne de Racine et une grandeur qui s'approche quelquefois de celle de Corneille. D'autres pièces, telles que *Sémiramis*, *l'Orphelin de la Chine*, *Tancrède*, *Rome sauvée*, *Oreste*, quoique inférieures sans doute, offrent un grand nombre de morceaux et de scènes qui décèlent un talent très heureux et très distingué [1].

Cette déclaration *bien nette*, en effet, n'a pas échappé à Gobet, qui, à la fin d'une brochure où il prétend *venger Mérope* des attaques du feuilleton, la cite comme une preuve sans réplique de l'impertinence et des contradictions de Geoffroy : « Je serais très curieux de savoir, dit Gobet, comment il entend concilier les absurdités qu'il vient d'accumuler sur *Mérope*, avec cette profession de foi... que je transcris littéralement [2] ».

Eh bien, Gobet n'avait qu'à poursuivre la citation; il y aurait lu ceci :

Si dans l'examen que j'ai fait de plusieurs de ces pièces je n'ai presque rien dit des beautés, c'est qu'elles étaient admirées et prônées au delà même de leur mérite; c'est que l'enthousiasme des partisans de Voltaire s'efforçait de combler l'intervalle qui le sépare de Corneille et de Racine, et même lui dressait un trône au-dessus des deux maîtres de notre scène. *Uniquement occupé du soin de m'opposer à cette injustice, j'ai plus appuyé sur les critiques que sur les éloges* : en cela ma bonne foi a manqué d'adresse. J'ai peut-être trop heurté de front un préjugé que j'aurais combattu avec plus d'avantage en paraissant le ménager, et ma simplicité a fourni des armes à des écrivains perfides qui ont dénaturé mes intentions [3].

Déjà, dans un feuilleton non réimprimé, Geoffroy avait fait pareille déclaration, en termes plus vifs, et parfois plus heureux :

1. *Débats*, 22 vent. XII. — 13 mars 1804 (III, 36).
2. *Mérope vengée*, Paris, in-8, 1806 (Extrait du *Courrier français*).
3. *Débats*, 22 vent. XII. — 13 mars 1804 (III, 37).

Supérieur à tous les poètes tragiques de ce siècle et même à Crébillon, Voltaire a plus approché de Racine qu'aucun autre; mais il en est encore bien loin :

Proximus huic, longo sed proximus intervallo.

Si quelquefois je parais m'appesantir sur les défauts, et passer légèrement sur les beautés, c'est parce qu'un demi-siècle d'adorations insensées, de superstition et de fanatisme a tari la source des louanges. Après tant de couronnes, de statues, d'apothéoses, il n'y a plus d'éloge à faire : *in sylvam ne ligna feras. Jusqu'ici l'enthousiasme philosophique n'avait pas permis aux mortels prosternés de lever la tête pour fixer l'idole.* Couverte de clinquant au fond de son sanctuaire, elle abusait les yeux par cet éclat imposteur. Le temps de la raison est venu; l'idole n'a plus ni autels, ni sanctuaire, ni temple; le fanatisme de la philosophie est écrasé sous les ruines dont il avait voulu s'entourer; *il ne s'agit plus de louer Voltaire qu'on a beaucoup trop loué, il faut revoir ses titres et le mettre à sa place.* Aussi inférieur à Racine que le bel esprit l'est au véritable génie; talent précoce qui n'a jamais acquis la maturité, et ne s'est élevé à la perfection que dans le petit genre des pièces fugitives; *écrivain pur, élégant et clair dans sa prose, noble, harmonieux, facile, mais souvent faible et diffus dans ses vers; coloriste plus brillant que vrai,* philosophe très superficiel, *fait pour amuser une nation vive, enjouée, légère, et dont tous les écrits sont empreints de ce caractère de frivolité qu'on a regardé longtemps comme le caractère français* [1].

Il me semble qu'on ne saurait mieux juger, et que nous nous évertuons aujourd'hui à répéter ce que Geoffroy disait si bien, et d'une façon si précise, dès le commencement du siècle. Mais la destinée des critiques est bien singulière! Obligé, pour exercer quelque influence, de mesurer son effort à la résistance même de ses contemporains, Geoffroy a dû frapper longtemps et vigoureusement, à coups redoublés, pour « renverser l'idole » : et alors il scandalisait son temps. Et maintenant, tout le monde étant d'accord sur l'infériorité de Voltaire poète tragique, nous sommes tentés de reprocher à Geoffroy son animosité, son entêtement, sa violence.

Non seulement Geoffroy a pris la peine de faire sa *profession de foi*, mais dans un grand nombre de feuilletons, il atténue par des éloges, l'amertume de ses reproches. *Zaïre*, en particulier, lui inspire de fort justes restrictions :

On ferait un volume de très bonnes critiques contre *Zaïre*, dit-il, et *Zaïre* bien jouée sera toujours une pièce intéressante [2].

Il dit encore :

1. *Débats*, 7 fruct. IX. — 25 août 1801.
2. *Id.*, 4 therm. VIII. — 23 juillet 1800 (III, 19).

Cette tragédie conserve un grand intérêt; les trois derniers actes en sont pleins, et peuvent être appelés un chef-d'œuvre[1].

Mais observez, chez le critique, ce que plus haut j'appelais « la lutte des *impressions* et des *jugements* » :

Je ne suis point insensible, dit-il, aux charmes de l'auteur de *Zaïre*; mais quand je suis *prêt à céder à l'entraînement, le bon sens murmure et m'arrête*... Des agréments mêlés de tant de défauts ne peuvent me séduire : *je veux estimer ma maîtresse*[2].

La *raison* vient à chaque instant lui découvrir « la dextérité et l'artifice du jongleur ».

Femmes sensibles que *Zaïre* attendrit jusqu'aux larmes, s'écrie-t-il, ne cherchez point à découvrir comment on vous trompe, puisque votre bonheur est d'être trompées; craignez de regarder Voltaire dans son cabinet, préparant avec un sourire malin les filets où il veut vous prendre, rassemblant autour de lui toutes ses machines dramatiques[3].

Et Geoffroy, précisément, passe son temps « à regarder Voltaire dans son cabinet », — c'est-à-dire à étudier dans ses *Lettres* la façon dont il composait[4]. — Procédé vraiment critique, sans doute, — mais aussi parfois dangereux et de nature à fausser notre jugement. Car peu importe, en vérité, de savoir si Voltaire était ou non de bonne foi en mêlant le turc au chrétien, et l'amour à la cruauté, il s'agit avant tout de considérer l'effet obtenu, abstraction faite de confidences que Voltaire pouvait nous laisser ignorer. Dans une certaine mesure, les *femmes sensibles* ont raison, même au point de vue critique.

D'ailleurs, ses ennemis ont profité de ces aveux, mais pour les retourner contre lui. Dans un pamphlet déjà cité, *l'Innocence reconnue*[5], l'auteur (Gobet, sans doute) se plaît à disposer sur deux colonnes, qu'il intitule *Pour*, *Contre* ou *Blanc*, *Noir*, les « contradictions » de Geoffroy. C'est ainsi qu'en regard de cette *profession de foi* tirée d'un feuilleton sur *Alzire*, il imprime un fragment sur la *philosophie* de Voltaire; et ainsi de suite : il oppose à un éloge général de *Zaïre*, dont Geoffroy vante la grâce et la fraîcheur, des observations de détail sur le style... Malheureux Geoffroy! qui croyait désarmer ses ennemis en disant le

1. *Débats*, 29 prair. VIII. — 18 juin 1800 (III, 19).
2. *Id.*, 16 vend. XI. — 8 oct. 1802.
3. *Id.* (III, 31).
4. Voir en particulier les feuilletons sur *Tancrède* (III, 118) et *l'Orphelin* (III, 58).
5. *L'Innocence reconnue*, Paris, in-8, an XI, 1803.

bien à côté du mal. Non; il fallait *tout admirer, en bloc*; mais distinguer les défauts des beautés, c'était « se contredire ».

Voyons pourtant si Geoffroy, dans ses critiques soit des plans, soit des caractères, soit du style de Voltaire, a vraiment usé d'un esprit systématique, d'une haine aveugle; ou bien s'il n'aurait pas irrité les défenseurs de Voltaire précisément par sa trop grande clairvoyance?

IV

Le plan d'une tragédie ne se jette pas comme une tirade; il n'y a point de perfection dans un premier jet, et le premier jet était la perfection de Voltaire [1].

Tel est le reproche fondamental de Geoffroy. Voltaire, répète-t-il à satiété, ne sait pas construire un plan. Comparé à Racine, c'est...

... Un écolier ardent et vigoureux, qui hasarde à tort et à travers, qui jette çà et là de belles tirades, mais qui néglige l'ensemble; il ne présente qu'une agréable superficie qui n'a point de corps; il couvre des squelettes de diamants et de dorures [2].

Et le mot auquel Geoffroy revient sans cesse, c'est le *romanesque*, opposé à la *vraisemblance* de Racine.

S'agit-il de *Zaïre*?

L'action ne vit que d'absurdités... *Il faut supposer ceci... il faut supposer cela...*

Geoffroy consacre un long et spirituel feuilleton [3] à ce *démontage* de l'action. Une autre fois, il insiste sur l'invraisemblance de la dernière péripétie, celle qui amène le dénouement...

... Sans cette tentative nocturne pour baptiser pontificalement Zaïre, dans un sérail de musulmans, le dénouement devient impossible [4]...

Quant à la lettre, *il était dans la nature* qu'Orosmane la montrât à Zaïre :

On ne voit dans tout ce fracas en pure perte que l'embarras du poète qui a besoin d'un meurtre, et ne sait comment l'amener [5].

1. *Débats*, 9 mess. IX. — 28 juin 1801.
2. *Id.*, 7 fruct. IX. — 25 août 1801.
3. *Id.*, 13 vend. XI. — 5 oct. 1802.
4. *Id.*, 11 juin 1803.
5. *Id.*, 14 brum. XII. — 6 oct. 1803 (III, 34).

Sur ces critiques je n'ai pas à m'étendre, puisque chacun les connaît : — toutes les railleries sur la double reconnaissance, la *croix de ma mère*, la *cicatrice heureuse*, l'équivoque de la *chère Zaïre*, etc., tout est dans Geoffroy, et ce n'est plus aujourd'hui que de l'esprit rétrospectif.

D'autre part, Geoffroy est trop absolu quand il discute le plus ou moins de *vraisemblance* des péripéties. Son tort est de considérer ces incidents en eux-mêmes, de les détacher d'un ensemble où ils sont fondus, et d'en faire ressortir dès lors trop aisément l'absurdité. Ce qu'il faut reprocher à Voltaire, ce n'est pas l'invraisemblance du *baptême pontifical*, ou la *sottise* d'Orosmane qui devrait montrer la lettre; non, mille fois non. La vie, prise dans son cours le plus ordinaire, offre à chaque pas des méprises dont on dit après coup que le plus simple bon sens les pouvait faire éviter, et des projets mal conçus que la passion nous empêche de mieux combiner. Le théâtre peut et doit user de pareils incidents, d'autant plus dramatiques et déplorables dans leur dénouement, que le remède eût été plus facile. Mais où Voltaire a échoué, c'est dans l'art de rendre ces péripéties *nécessaires*, en les amenant comme une suite logique et inévitable des passions de ses personnages. Aussi Geoffroy n'aurait-il jamais dû séparer sa critique de l'*action*, de sa critique des caractères; et quand il proclamait, si justement d'ailleurs, la supériorité des *plans* de Racine, il oubliait que la malédiction irréfléchie de Thésée ou l'imprudente confiance d'Athalie ne sont *vraisemblables* que relativement à leurs passions.

Geoffroy eût ainsi évité de juger trop sévèrement *Alzire*, où « il ne voit qu'un amas de folies burlesques plus comiques que tragiques [1] ». Le sujet d'*Alzire*, pris en lui-même, est tout à fait conforme aux mœurs du pays où doit se dérouler l'action, et les incidents *n'en sont pas romanesques*. Je dirai plus : s'il est une pièce de Voltaire où les incidents sortent des passions, où les événements sont subordonnés aux caractères, c'est *Alzire*.

Je lis dans Geoffroy :

Alzire épouse par faiblesse un homme qu'elle n'aime pas; elle viole ensuite ses serments par l'intérêt qu'elle prend au plus mortel ennemi de son mari. Zamore, qui doit la vie à la générosité du gouverneur, veut lui enlever sa femme, et parce qu'il ne peut en venir à bout, il poignarde le mari : voilà ses vertus. Gusman, le scélérat de la pièce, est respectueux envers son père; à sa prière, il met en liberté des

1. *Débats*, 3 germ. XII. — 24 mars 1804 (III, 42).

aventuriers qu'il avait le droit de traiter en ennemis; il souffre avec une patience héroïque les injures atroces que son rival lui dit devant sa femme; il finit par lui céder cette femme, et meurt comme un saint[1].

Et aussitôt je suis tenté de m'écrier, non pas : « Quel tissu d'invraisemblances ! » mais bien plutôt : « Quel admirable sujet! en est-il un seul où soient mieux rassemblées les *inconséquences logiques de la passion*! »

Geoffroy parle mieux de *Mahomet* que d'*Alzire*. Il faut bien être de son avis quand il écrit :

Tout cet étalage se réduit à séduire un jeune imbécile par les plus honteux moyens, pour lui faire assassiner son père... Si le poison donné à Séide opère quelques minutes plus tard, le prophète perd l'honneur et la vie[2].

Il admire la scène entre Mahomet et Zopire; mais il dit avec raison qu'une pareille scène était facile à réussir :

Voltaire, il est vrai, l'a traitée avec une grande supériorité; il avait l'espèce de talent qui convient à ces antithèses de caractères[3].

Sur *Mérope*, nous avons d'excellents feuilletons. Geoffroy en effet tenait à défendre Maffei contre La Harpe, et l'on peut dire qu'il a fait très judicieusement la part et du dramaturge italien et de Voltaire. D'abord, il observe avec justesse que le talent de Voltaire se trouve ici dans des conditions exceptionnellement favorables :

Voltaire, dit-il, avait du coloris, mais il était faible dans le dessin et dans l'ordonnance; peut-être *Mérope* est-elle un de ses meilleurs ouvrages *par la raison qu'il y a peu mis du sien*. Tous les frais d'invention étaient faits; il avait sous les yeux la *Mérope* de Maffei : il ne lui fallait que du goût pour élaguer ce qui, dans la pièce italienne, choquait nos mœurs et nos convenances théâtrales : *et cette espèce de goût qui saisit la mode du jour, ce tact de ce qui sied, était une des principales qualités de Voltaire*[4].

Mais Geoffroy proteste contre le jugement de La Harpe, d'après lequel Voltaire aurait *infiniment surpassé* son modèle. On sait quelle est, à cet égard, la doctrine de Geoffroy qui refuse de se prononcer sur le mérite relatif de deux auteurs s'exerçant sur un même sujet. Ici donc, il cherche avant tout quel est le prin-

1. *Débats*, 3 germ. XII. — 24 mars 1804 (III, 45).
2. *Id.*, 8 août 1810 (III, 91).
3. *Id.*, 2 fruct. XI. — 20 août 1803 (III, 88).
4. *Id.*, 6 mars 1806.

cipe suivant lequel l'écrivain français a modifié la pièce italienne; ce principe, Voltaire lui-même l'a formulé :

Il est forcé de convenir que, dans plusieurs endroits, Maffei est plus raisonnable et plus régulier que lui; mais ces défauts de raison et de jugement étaient à ses yeux bien légers, quand il espérait en faire éclore un *intérêt considérable* : ce sont ses termes, et l'on sait qu'il a tout sacrifié à l'intérêt [1].

Ce point établi, Geoffroy montre sans peine que Voltaire n'a pas tenu sa promesse. En effet, d'une part, l'action *languit* :

Voltaire ne sait point varier les situations. Il nous montre trop longtemps *Mérope* dans les mêmes alarmes [2]...

D'autre part :

La pièce a deux parties : dans la première, le péril d'Egisthe est plus vif, plus tragique que dans la seconde, et ce devrait être tout le contraire [3]...

Enfin, le fameux coup de théâtre du troisième acte (Narbas arrêtant le poignard levé par Mérope sur son fils) inspire à Geoffroy de très justes réflexions, fondées sur l'expérience de la scène :

Lorsque je vis jouer *Mérope* il y a cinq ans environ, dit-il, ce fut Mérope qui attendit Narbas; ce qui fit presque rire les spectateurs : cette dernière fois, c'est Narbas qui a attendu Mérope. *C'est dans la nature même, c'est dans l'explosion et le choc des passions qu'il faut choisir les coups de théâtre*, et non pas dans des tours et des prestiges de joueur de gobelets [4].

A la bonne heure! voilà bien la véritable infériorité de Voltaire sur Racine. — Déjà, dans un feuilleton sur *Andromaque*, Geoffroy avait établi une comparaison entre les deux poètes; il y disait très justement :

Ceux qui prétendent que Voltaire balance, par les *effets de théâtre*, la perfection des plans et du style de Racine ne s'entendent pas eux-mêmes quand ils parlent d'*effet théâtral*. Aucune pièce de Voltaire n'offre autant de mouvement et de situations diverses, autant de passages rapides de la crainte à l'espérance, de la tristesse à la joie, un choc aussi violent de passions et de caractères qu'*Andromaque* et qu'*Iphigénie*. Il est vrai qu'on n'y trouve point de lettres sans adresse, de surprises, d'équivoques, d'aventures absurdes, de reconnaissances incroyables, et tous ces tours de gibecière dont il semble que ces

1. *Débats*, 17 flor. x. — 7 mai 1802 (III, 149).
2. *Id.*, 6 mars 1806 (III, 153).
3. *Id.*, 8 mars 1806 (III, 158).
4. *Id.*, 6 mars 1806 (III, 152).

graves littérateurs soient les compères; si c'est cette jonglerie qu'ils décorent du nom d'effet théâtral, nous sommes d'accord de ce côté-là : Voltaire a une immense supériorité sur Racine[1].

Nous ne saurions mieux définir aujourd'hui la véritable *action* dramatique, ni mieux défendre la tragédie classique contre les reproches de l'*Encyclopédie*.

Aussi Geoffroy a-t-il beau jeu contre *Sémiramis*. Il ne voit dans ce *replâtrage* d'*Eryphile* que « de mauvais matériaux grossièrement rassemblés, mais revêtus d'un enduit brillant[2] ». Il refuse au poète tragique le droit d'employer le *merveilleux*, qui ôte à la pièce toute vraisemblance, et il arrive à dire ce que plusieurs de nos contemporains ont répété : « C'est un *opéra*, que la musique de quelques beaux vers ne peut défendre de l'ennui[3] ». Bien plus, c'est un *mélodrame*, « l'original et le modèle des mélodrames d'aujourd'hui[4] ». Et il fait très bien sentir que tout l'intérêt de *Sémiramis* se réduit, comme celui du mélodrame, à des surprises, à des jeux de scène, à ce qu'il appelle en un mot des tours de charlatan.

Je dirai encore que sur *l'Orphelin de la Chine*, où l'action est double, sur *Adélaïde du Guesclin* dont le dernier coup de théâtre lui paraît puéril, sur *Oreste*, où nous trouvons un *roman substitué à la tragédie de Sophocle*, — Geoffroy écrit de justes et spirituelles remarques. Mais je m'arrêterai un instant aux feuilletons sur *Tancrède*; on y peut constater, en effet, comme à propos d'*Alzire*, ce qui manque à la critique de Geoffroy.

Le troisième acte de *Tancrède*, dit celui-ci, est un des plus beaux qu'il y ait au théâtre... *Il n'y a que ce seul acte dans toute la pièce;* le reste ne représente que les malheureux efforts du poète pour empêcher que les deux amants ne s'entendent[5].

Et ailleurs :

L'espèce d'intérêt que l'on trouve dans la tragédie de *Tancrède* coûte fort cher : il faut acheter au prix d'un long ennui quelques moments agréables[6].

Geoffroy a donc bien senti que *Tancrède* était une pièce du genre de *Rodogune* : le poète commence par concevoir une situa-

1. *Débats*, 26 therm. IX. — 14 août 1801.
2. *Id.*, 12 therm. X. — 31 juillet 1802 (III, 177).
3. *Id.* (III, 178).
4. *Id.*, 1er déc. 1810 (III, 190).
5. *Id.*, 27 vend. XI. — 19 oct. 1802 (III, 115).
6. *Id.*, 3 juil. 1808 (III, 139).

tion forte, extraordinaire, en vue de laquelle il construit tout le reste. Geoffroy a également très bien senti autre chose, c'est que l'action est maladroitement conduite.

C'est toujours en faisant agir et parler ses acteurs tout autrement qu'ils ne doivent dans la situation donnée que Voltaire produit ses grands effets[1]...

Fort bien. Mais enfin, comment devraient et pourraient agir ces acteurs? dites-nous-le, de grâce! Vous avez raison, mille fois raison, de juger qu'Aménaïde et Tancrède ne font pas et ne disent pas ce que le spectateur attend d'eux : la situation semble inventée d'un côté, et les personnages de l'autre. Mais votre rôle, à vous, critique, c'est de nous suggérer au moins quelques-uns de ces moyens auxquels le poète n'a pas songé.

Quoi qu'il en soit, Geoffroy signale avec autant de justesse que de précision les défauts essentiels de l'*action* dans le théâtre de Voltaire : situations souvent romanesques, incidents qui ne sortent point logiquement les uns des autres, effet théâtral tout extérieur; comme *critique négative* dans l'ensemble et dans les détails, tout y est. Mais, lui qui sait rendre justice à la nouveauté de certains procédés mis en usage par Voltaire, il devait essayer de faire ressortir, à côté de la maladresse, les moyens d'améliorer. Comment la mise en scène peut-elle s'enrichir et se compliquer sans nuire à l'intérêt principal? comment arriverons-nous, par des préparations plus savantes, à faire accepter une situation extraordinaire? Quels sujets et quelles passions emprunterons-nous à la chevalerie et à la religion?... Cependant n'oublions pas, car Geoffroy lui-même nous le rappelle souvent, qu'il s'était donné pour mission de mettre à nu les défauts d'un théâtre alors très populaire, dont les imitateurs étaient nombreux, — et qu'en principe il est plus utile de discréditer des absurdités séduisantes que de donner aux écrivains des leçons positives presque toujours stériles.

V

Geoffroy n'a pas été moins sévère pour les personnages de ces tragédies que pour l'action.

Le défaut essentiel de Voltaire, dit-il à chaque page, est de parler par la bouche de ses héros.

1. *Débats*, 13 therm. IX. — 1er août 1801.

— Ainsi Zaïre est une pédante « qui disserte sur l'influence de l'éducation, qui sait la géographie et l'histoire... » Cela ne serait rien, si *telle devait être* Zaïre pour la logique de l'action; mais point du tout, et Geoffroy fait ici une remarque ingénieuse :

Zaïre, si philosophe avec Fatime quand ses raisonnements ne servent à rien, ne retrouve pas son érudition et sa philosophie quand il faut justifier devant son frère son amour et sa religion; elle embarrasserait beaucoup Nérestan qui n'est pas un grand docteur, en lui répétant ce qu'elle a déjà dit sur le pouvoir de l'éducation[1].

Cela est ingénieux, oui; mais non pas sans réplique. — Mahomet...

... N'est pas moins savant que Voltaire lui-même, en géographie, en histoire, en théologie; il parle d'Osiris, de Zoroastre, de Minos, de Numa, de Constantin... Voltaire met dans la bouche d'un vil conducteur de chameaux un précis historique à la manière de Bossuet, tandis qu'il est prouvé que les Arabes languissaient, à cette époque, dans une profonde ignorance[2].

Mais voici un reproche plus grave : — Ces personnages *philosophiques* n'ont pas plus de caractère *dramatique* qu'ils n'ont de caractère *humain*. Ils agissent d'une certaine façon pour faire réussir une certaine intrigue: mais on sent qu'ils pouvaient agir autrement. — Cette critique, souvent répétée, très appuyée, est une des meilleures que Geoffroy ait formulées contre les tragédies de Voltaire, — et elle est bien, cette fois, d'un *homme de théâtre*.

Puis-je être touché, dit-il, quand je trouve que le poète se moque de moi, et *a fait exprès ses amants bien fous et bien bêtes* pour filer sa tragédie et se préparer un dénouement pathétique[3]? — Tout dépend (comme dans *Tancrède*) d'un mot qu'on ne dit pas, *parce que le poète ne veut pas qu'on le dise*[4]...

Ce sont des feuilletons presque entiers qu'il faudrait citer sur ce point; il nous suffit d'en indiquer la valeur.

Ces personnages qui, au lieu d'*agir*, au vrai sens du mot, se remuent et parlent beaucoup, sont toujours déclamatoires et boursouflés. — Aménaïde « est attaquée de vapeurs hystériques[5] »; Geoffroy la compare à l'Agathe des *Folies amoureuses*; « c'est une folle dont le pathos est plus ridicule que tragique...

1. *Débats*, 4 therm. VIII. — 28 juillet 1800 (III, 20).
2. *Id.*, 2 fruct. XI. — 20 août 1803 (III, 89).
3. *Id.*, 12 vent. XII. — 4 mars 1804 (III, 122).
4. *Id.*, 27 vend. XI. — 19 oct. 1802 (III, 116).
5. *Id.*, 10 frim. XI. — 1er déc. 1802.

Le bon sens doit animer jusqu'au délire de l'amour [1]. » Et ceci, sur *Alzire*; est aussi juste que spirituel :

... Il faut une exagération continuelle et pour ainsi dire une *charge tragique* extrêmement forte pour rendre des *sentiments outrés et des idées extravagantes*; c'est le défaut de la plupart des rôles de Voltaire; c'est ce qui les rend si brillants pour le parterre, si froids pour le lecteur, et *si fatigants pour l'acteur*. Zamore, par exemple, est toujours furieux, toujours enragé, tout à la fois fanatique de religion, ivre d'amour, forcené de colère, de haine et de vengeance. *Racine aurait eu assez d'une de ces passions; Voltaire les entasse toutes ensemble*, sans s'embarrasser s'il est dans la nature de l'homme de les réunir, s'il y a un acteur assez robuste pour les exprimer [2].

Il semble que Geoffroy ait prévu certains drames romantiques, auxquelles cette observation s'appliquerait fort bien; et la dernière remarque pourrait figurer comme épigraphe, en tête du délicieux chapitre de *Jérôme Paturot*, sur les *Durs-à-cuir*. — Et Geoffroy complète ailleurs, assez heureusement, sa critique des *rôles*, en écrivant :

L'ingratitude et l'impiété de Voltaire ne sont pas restées impunies; l'impitoyable destin *l'a livré, lui et ses pièces, à des acteurs lourds, monotones et glacés, à des actrices faibles, enrouées, sans verve et sans poumons.*

Ses pauvres tragédies qui n'ont de mérite que l'effet théâtral, rampent tristement sans effet : *elles tuent les comédiens par les efforts et les spectateurs par l'ennui* [3].

Geoffroy qui refuse aux personnages de Voltaire tout caractère *humain*, et tout caractère *dramatique*, ne leur accorde pas davantage le mérite de la *couleur locale*. Orosmane est un petit-maître; Vendôme n'est point un chevalier; Idamé est travestie en Romaine, Gengis-Kan en berger d'églogue; Alzire est à la fois sauvage et philosophe... Seul Tancrède est loué, presque avec enthousiasme.

Enfin Geoffroy soutient que la véritable couleur locale, celle des situations et des sentiments, est bien plutôt observée dans *Bajazet* que dans *Zaïre* [4], — et il a raison.

VI

Le style de Voltaire n'a jamais été mieux apprécié, dans ses qualités et dans ses défauts, que par Geoffroy.

1. *Débats*, 20 germ. x. — 10 avril 1802.
2. *Id.*, 22 therm. ix. — 10 août 1801.
3. *Id.*, 29 août 1812.
4. *Cours*, II, 57 (*Bajazet*).

Un mot lui sert à caractériser ce style : le *coloris*. Il en reconnait l'éclat, la magnificence, la fécondité souvent heureuse. Mais ce *coloris*, qui procède de l'imagination, est aussi superficiel que fragile. De là cette remarque fort juste que...

Les premières tragédies de Voltaire sont en général les mieux versifiées... Le poète a perdu de bonne heure ce charme de style que les enthousiastes appellent son coloris. *On sait que des couleurs plus brillantes que solides ne supportent pas longtemps l'action de l'air et du soleil* : cette chaleur, cette heureuse audace, cette vivacité d'imagination qui séduit dans les ouvrages de son bon temps, ne se trouve plus dans ce qu'il a composé vers l'âge de cinquante ans, c'est-à-dire, à cette époque où Racine enfanta ce chef-d'œuvre d'*Athalie*, ce prodige de poésie et d'éloquence où brille toute la vigueur de la jeunesse. Mais le style de Racine, pétri de raison et de goût, fondé sur la nature et sur la vérité, donnait bien moins de prise à la vieillesse que le clinquant de Voltaire [1].

La perfection de ce style, c'est le premier jet.

Voltaire se vantait d'avoir fait *Zaïre* en dix-huit jours; il l'aurait travaillée pendant dix ans, elle n'en eût pas été meilleure... *Ses ouvrages n'avaient pas assez de fonds pour supporter la lime* [2].

Très heureuse définition, dont Geoffroy n'a point de peine à donner des preuves. Car, lorsqu'il analyse par le menu, soit la première scène de *Zaïre* [3], soit l'exposition de *l'Orphelin* [4], soit le récit final de *Mérope* [5], il base ses observations non pas sur la simple correction grammaticale, ni sur l'élégance poétique, mais bien sur l'impropriété des termes, la stérile abondance, l'incohérence vague des images, la faiblesse avec laquelle sont rendues les grandes passions et le fatras qui dénature les sentiments simples.

Les contemporains ont cru réfuter le *feuilleton* en lui opposant les analyses enthousiastes de La Harpe. Le *Lycée*, sur ce point, ne compte plus; Geoffroy a triomphé. Rien ne saurait mieux prouver la valeur de sa critique.

1. *Débats*, 1er therm. x. — 20 juillet 1802 (III, 140).
2. *Id.*, 8 juin 1807.
3. *Cours*, III, 23.
4. *Id.*, III, 70.
5. *Id.*, III, 159.

CHAPITRE IV

CONTEMPORAINS ET DISCIPLES DE VOLTAIRE

Reconstitution du répertoire secondaire sous le Consulat et l'Empire. — Geoffroy accueille avec froideur la tragédie du XVIIIe siècle ; deux défauts qui ont causé la décadence de la tragédie : la *philosophie* et l'abus du *pathétique* : Lemierre, de Belloy, Guimond de la Touche, La Harpe, etc. — Il est favorable à la tragédie historique. — *Les poètes de transition* : Ducis, très justement apprécié par Geoffroy; comparaison avec les jugements de Grimm. — M.-J. Chénier, *Fénelon* et *Henri VIII*.

I

Le retour à l'ordre et au *bon goût* avait ramené sur la scène du Théâtre-Français non seulement Corneille, Racine, Voltaire, mais presque tout le *répertoire* en usage avant la Révolution. C'est alors qu'on vit un grand nombre de ces tragédies que jadis l'esprit philosophique, l'actualité politique ou sociale, des traditions littéraires encore ininterrompues, soutenaient devant un public homogène et lettré, reparaître sans aucun de ces avantages. Les contemporains de Geoffroy accueillirent ces reprises avec une certaine froideur; mais ils ne virent pas les défauts là où ils étaient : ils applaudirent *la Veuve du Malabar* pour sa *philosophie* et *Gabrielle de Vergy* pour son *horreur*. Et justement, Geoffroy qui se plaît à étudier, dans ce répertoire de second ordre, les causes de la décadence d'un genre, signale ces deux éléments de succès comme des symptômes de mort prochaine. *La tragédie tourne au mélodrame*, voilà ce qu'il répète à chaque page; et, sans doute, on peut, si l'on veut, se féliciter de ce que la tragédie classique expirait, mais enfin il est vrai qu'elle expirait, et pour les raisons mêmes que Geoffroy signale.

La première raison de cette décadence, c'est, dit-il, la *philosophie*. — Peut-être Geoffroy exagère-t-il quand il parle, en

historien et en moraliste, des effets désastreux de ce que le XVIII[e] siècle a nommé *philosophie* : mais, comme critique dramatique, il a pleinement raison, et sur ce point encore, nous l'avons dit, il est bien supérieur à son temps.

Guimond de la Touche — qu'il félicite d'ailleurs pour n'avoir pas défiguré sa pièce par une intrigue amoureuse — nous donne une Iphigénie « *impie et philosophe*, qui semble élevée dans les écoles des rhéteurs et ne parle que par sentence... Elle soutient une thèse contre Thoas sur les sacrifices humains [1]... » — Jusque-là, peu importe, dira-t-on, pourvu qu'elle agisse et qu'elle intéresse; mais c'est ici précisément que Geoffroy, parti d'une observation *morale*, aboutit logiquement à une observation de critique *dramatique* :

Iphigénie est, comme la plupart des philosophes, *très énergique en discours et très lâche en actions*; tantôt prête à égorger l'innocent, tantôt débitant avec emphase des tirades philosophiques [2].

Veut-on une véritable *tragédie philosophique*? c'est *la Veuve du Malabar*, laquelle a pour sous-titre : *l'Empire des coutumes*.

Jamais, dans aucun autre siècle, s'écrie Geoffroy, un écrivain sensé, connaissant son art, se serait-il avisé de faire une tragédie sur l'*empire des coutumes*! Lorsque Racine composa son *Iphigénie* lui vint-il dans l'esprit de faire de sa pièce un recueil de thèses contre les sacrifices humains, contre la superstition, contre la fourberie et le fanatisme des prêtres [3]?...

D'ailleurs, ajoute Geoffroy, et avec raison, faire une tragédie était la chose du monde dont Lemierre s'embarrassait le moins, et *sa tragédie philosophique est plus philosophique encore que tous les chefs-d'œuvre de Voltaire.*

Lemierre était un honnête homme, de bonne foi, très dévot à la secte, qui donnait tête baissée dans toutes les rêveries nouvelles, sans en soupçonner même ni l'absurdité ni le danger; il avait, du fanatisme, la simplicité, la franchise, la confiance aveugle, sans en avoir la férocité et la sombre fureur [4].

Geoffroy sait caractériser, avec précision les diverses nuances de cet esprit philosophique, et mêler heureusement aux observations littéraires des remarques psychologiques et sociales. Ou plutôt (car c'est là, ne craignons pas de le redire, son véritable

1. *Débats*, 17 brum. x. — 8 nov. 1801 (III, 24); 21 niv. XI. — 11 janv. 1803 (III, 245).
2. *Id.*, 21 niv. XI. — 11 janv. 1803 (247).
3. *Id.*, 23 mai 1806 (III, 349).
4. *Id.* (III, 348).

mérite) il fait dépendre des mœurs et des circonstances les défauts et les erreurs de Lemierre : théorie qui serait fausse, appliquée aux écrivains de génie, mais qui pour les auteurs de second ordre, est absolument infaillible.

Il en arrive, en parlant de *la Veuve du Malabar*, à définir la *tragédie philosophique.*

Sur le nom, dit-il, on serait tenté de croire que c'est une tragédie sage et régulière, pleine de bon sens et d'art ; c'est tout le contraire : on appelle *tragédie philosophique* celle où le bon sens et l'art sont sacrifiés à de vaines déclamations, au prestige et au charlatanisme de la scène, à un pathétique faux et outré ; celle où le poète est un jongleur, où les personnages sont des marionnettes, où les spectateurs sont des dupes et des compères [1].

Si violent que Geoffroy se soit montré envers Voltaire, jamais il n'a été jusque-là, lorsqu'il s'agissait d'*Alzire* ou de *Mahomet* ; c'est qu'il distingue encore le maître des *valets*, ou des *goujats*, comme il les appelle.

Quoi qu'il en soit, cette définition, un peu *raide* dans les termes, convient à *la Veuve du Malabar.*

Le même *esprit philosophique* corrompt la morale du théâtre en présentant les égarements du cœur comme des mouvements légitimes de la nature. Ainsi Gabrielle de Vergy ne peut résister à son amour pour Fayel ; ce qui, d'ailleurs, ne l'empêche d'avoir constamment à la bouche le mot de *vertu*, et de témoigner à tous une bienfaisance inépuisable. Là-dessus, Geoffroy fait de piquantes remarques.

Il semble, conclut-il, que Gabrielle animée du désir de répandre le bonheur sur tout ce qui l'environne, aurait dû commencer par son mari. Pourquoi ces femmes si ardentes à faire du bien, ne donneraient-elles pas la préférence à leur famille sur des étrangers [2] ?

Voilà qui est d'un fin moraliste ; et, d'autre part, Geoffroy semble prévoir (surtout si nous rapprochons des observations précédentes celles qu'il fait sur la comédie et sur le drame), la transformation prochaine de la psychologie dramatique ; nous aurons à y revenir.

Le second défaut de ces tragédies, et le plus grave, celui qui les fait dégénérer en mélodrames, c'est l'abus des *situations forcées* et du pathétique. Geoffroy explique encore cette ten-

1. *Débats*, 23 mai 1806 (III, 349).
2. *Id.*, 2 flor. XII. — 22 avril 1804 (III, 279).

dance des poètes tragiques, au XVIIIe siècle, par l'état d'une société corrompue, blasée, ennuyée; et il voit, à juste titre, dans les exagérations ou les horreurs d'*Iphigénie en Tauride*, de *la Veuve du Malabar*, de *Gabrielle de Vergy*, « une spéculation, un calcul, pour obtenir des effets [1] ». Toujours, chez lui, la même préoccupation : le rapport de la littérature avec les mœurs.

Gabrielle, dit-il, mérite un rang distingué parmi les monuments de ce siècle ennuyé, où la société s'endormait au sein de la mollesse et de la prospérité, en attendant le plus terrible réveil. Les horreurs théâtrales lui donnaient encore quelques commotions; les chefs-d'œuvre de l'éloquence et du sentiment ne lui donnaient plus que des nausées : mais elle était réservée à d'autres horreurs plus réelles et plus effroyables qui devaient bientôt la tirer de sa léthargie par les plus violentes secousses [2].

Et si cette pièce a encore quelque succès, c'est auprès de « quelques femmes dont la sensibilité est tellement desséchée, qu'elles viennent à cet affreux spectacle chercher quelques sensations [3] ».

De même, dans *Iphigénie en Tauride*, Oreste *fatigue* par une exaltation trop continue; le dénouement n'est qu'un tissu de bravades extravagantes [4]. Le Patrocle de *Briséis* est un fanfaron et un capitan; Briséis est un personnage boursouflé, une héroïne de roman [5].

Le pathétique a sa mesure : les Français ont sans doute une âme à l'épreuve, et qui s'ébranle difficilement... On les déchire, on les écrase à force d'horreurs et de pathétique [6].

Par une conséquence logique, les auteurs dramatiques entassent trop d'événements dans une seule pièce. Telle est cette *Briséis* où Poinsinet de Sivry...

... a étranglé l'Iliade, *en resserrant dans l'espace de vingt-quatre heures l'action d'une année*; il n'a pas même eu assez d'un poème épique de vingt-quatre chants pour former le canevas d'une tragédie en cinq actes; il lui a fallu coudre à la fable d'Homère un roman de sa façon [7].

Même défaut chez de Belloy qui, à ce prix seulement, put plaire aux spectateurs de son temps; il avait donné un *Titus*, sans

1. *Débats*, 2 août 1813 (III, 284).
2. *Id.* (III, 285).
3. *Id. Ibid.*
4. *Id.*, 21 niv. XI. — 11 janv. 1803 (III, 248).
5. *Id.*, 20 fruct. VIII. — 7 sept. 1800 (III, 359).
6. *Cours*, III, 248.
7. *Débats*, 20 fruct. VIII. — 7 sept. 1800 (III, 357).

aucun succès. Irrité, il compose une tragédie dans le goût du jour, y entasse *tous les pièges du charlatanisme théâtral*, et fait de *Zelmire* le roman le plus absurde. « Le public n'y pouvait pas tenir : ce fut un succès forcé [1]. » La Harpe lui-même, dans son *Coriolan*, précipite les incidents les uns sur les autres.

Comment concevoir que, dans vingt-quatre heures, Coriolan soit jugé, banni, passe chez les Volsques, soit nommé général, remporte une victoire, marche contre Rome, reçoive la visite de son ami, de sa mère, se laisse fléchir et soit assassiné [2].

Tels sont les *excès* auxquels se sont portés les disciples de Voltaire.

A côté d'eux, quelques poètes plus sages, faibles héritiers non pas de Racine, mais de Campistron et de Lagrange-Chancel, donnent des tragédies assez régulières, dont le moindre défaut est l'ennui. Geoffroy reconnaît que *Didon*, *Orphanis*, *Coriolan* ne produisent pas un grand effet au théâtre; mais il les préfère, et de beaucoup, aux *extravagances* de l'autre école. D'abord, la morale, — et c'est un point que Geoffroy ne saurait oublier, — la morale est sauve. De pareils poètes sont *décents* et *honnêtes*; ils ne présentent pas les passions comme irrésistibles et *n'émoussent point notre sensibilité*. Par là, nous passons encore de la *morale* à la *critique*; nous rejoignons les excellentes observations de Geoffroy sur le danger des situations extravagantes et du pathétique outré : les spectateurs sont de jour en jour plus exigeants, plus blasés, et la tragédie n'est plus qu'un mélodrame. D'un autre côté, sans être attaché, comme on le croît trop volontiers, aux règles et aux modèles, Geoffroy ne peut s'empêcher de préférer des tragédies vraiment *classiques* par le choix du sujet et la marche de l'action, à des pièces qui, intitulées tragédies, semblaient écrites en dehors des bornes et des conditions mêmes du genre. De là, sa complaisance pour *Didon*, en laquelle il voit un ouvrage *régulier*, *bien conduit*, aux pensées *justes*, aux sentiments élevés; il reconnaît d'ailleurs que le style en est faible.

On pourrait citer comme une excellente analyse critique le feuilleton sur *Coriolan*. Geoffroy, en suivant la marche de la pièce, fait sentir que la fausse situation de Coriolan, après son départ de Rome, « rend le sujet impraticable ». En effet parmi

1. *Débats*, 22 fév. 1806 (III, 290).
2. *Id.*, 15 mai 1805 (III, 393).

les nombreux auteurs qui se sont exercés sur ce thème, aucun n'a réussi [1].

Il ne faudrait pas croire cependant que Geoffroy condamne toutes les innovations, et ne loue que la régularité traditionnelle. Ses feuilletons sur *Gaston et Bayard* sont fort instructifs à ce point de vue. Nous verrons, — et nous avons déjà vu à propos de *Tancrède*, — que Geoffroy n'était pas rebelle, loin de là, aux sujets tirés de l'histoire nationale.

Ce genre, dit-il, à propos de *Gaston et Bayard*, est peut-être celui qui conviendrait le mieux désormais à notre scène tragique, *tous les autres étant épuisés. L'héroïsme guerrier et le dévouement patriotique sont des spectacles qui paraissent appropriés plus qu'aucun autre au goût et au caractère actuels de la nation française* [2].

Mais il se montre difficile et sur le choix des sujets, et sur la manière de les traiter.

Quand on puise dans notre histoire des sujets de tragédie, il faut qu'ils soient glorieux, intéressants, instructifs. Je ne vois point du tout ce qu'on gagne à mettre sur la scène des horreurs telles que la Saint-Barthélemy (*Charles IX* de Chénier), et l'assassinat de Henri IV (Legouvé); cela est atroce, dégoûtant, ennuyeux, honteux et triste pour la nation... Gaston et Bayard, voilà des héros vraiment intéressants [3]...

Il serait bon de produire quelquefois sur la scène française les héros de notre histoire; ils y seraient souvent mieux placés que les héros de la fable, *mais il faut avoir du génie, ou ne pas entreprendre une tâche aussi importante* [4].

On ne voit point ici que Geoffroy soit rebelle aux innovations, ni qu'il s'attache obstinément à un étroit idéal classique. Il n'est pas hostile au renouvellement du vieux fonds dramatique; et les sources auxquelles il voudrait qu'on puise, ont été par le romantisme largement exploitées. Mais nos poètes dramatiques sont allés de préférence vers les époques troublées et les héros faibles ou coupables; et, délaissant la perfection conventionnelle des Tancrède et des Bayard, ils ont écrit une *Maréchale d'Ancre*, un *Henri III*, un *Charles VII*, *le Roi s'amuse* et *Marion Delorme*. Geoffroy eût protesté, mais à tort; car, toute question d'amour-propre national mise à part, ces sujets ne sont-ils pas plus dramatiques? La Saint-Barthélemy et la mort de Henri IV, quoi qu'il en dise, ne fournissent-elles pas au

1. *Débats*, 15 mai 1806 (III, 389).
2. *Id.*, 22 août 1809.
3. *Id.*, 13 janv. 1807.
4. *Id.*, 12 fév. 1804.

poète des situations, des passions, un cadre, que ni les vertus de saint Louis, ni la bravoure réfléchie de Turenne, ne lui sauraient offrir?

Cependant, Geoffroy a loué, on le verra, la *Brunehaut* d'Aignan, en comparant la famille de Clovis à celle d'Agamemnon. Qu'est-ce à dire, sinon que ses théories n'avaient rien d'absolu, et qu'une bonne tragédie, — je veux dire une tragédie où il y a de l'action et des caractères, — trouvait toujours grâce devant lui. Et je ne crains pas d'affirmer que *Brunehaut*, si oubliée qu'elle soit, est supérieure à *Charles IX*.

Enfin, on ne saurait trop le redire, nous qui jugeons les jugements de Geoffroy, nous considérons la tragédie du XVII[e] siècle à travers le double mouvement romantique et naturaliste; et nous sommes très fiers d'en constater la faiblesse et l'impuissance. Mais de 1800 à 1814, il était plus difficile d'apprécier *Didon* ou *Coriolan*; on ne les pouvait comparer qu'à des modèles du même genre, et point du tout à des œuvres d'un genre tout nouveau. Pour résoudre certaines questions, il manquait un élément que le temps nous a fourni. Et voilà pourquoi, au lieu de s'arrêter toujours à ce qu'il reste d'insuffisant chez Geoffroy, je crois qu'il vaut mieux constater qu'à sa date il ne pouvait mieux dire, et le louer d'avoir si bien touché du doigt les causes d'une décadence qu'il ne s'est pas dissimulée un seul instant.

II

S'il est un *cliché* souvent reproduit dans la critique contemporaine, c'est que Shakspeare n'a pas été compris en France avant l'heureux avènement du romantisme. A l'appui de cette opinion, on cite les phrases bien connues de Voltaire, et l'on passe à Mme de Staël.

Cependant, à lire les jugements très nombreux que les critiques du XVIII[e] siècle ont portés sur Shakspeare, il ne semble pas que les principales qualités du poète anglais leur aient échappé. Je pourrais extraire, non seulement des préfaces de Le Tourneur, mais encore des *Variétés littéraires*, du *Journal étranger*, de l'*Année littéraire*, plus d'un jugement dont le seul défaut serait, aux yeux des fanatiques de Shakspeare, de faire quelques réserves fort légitimes en elles-mêmes, et inévitables, à leur date. Les *Variétés littéraires* publient, en 1770, la remar-

quable préface de S. Johnson, excellent morceau de critique relative [1]. Dans cette *Année littéraire* à laquelle collaborait Geoffroy, je lis, à partir de 1776, plusieurs articles sur Shakspeare. Sans doute, les reproches sont nombreux, et quelques-uns nous paraissent outrés, parce que nous nous obstinons à ne point accorder aux seuls critiques le bénéfice du *moment*; toutefois, à travers ces reproches, apparaissent non seulement des éloges vagues, mais des observations d'une *justesse* réelle, auxquelles il ne manque que d'avoir été poussés jusqu'à leurs conséquences.

Il n'appartient qu'au bel esprit d'être correct et soigné : *les ouvrages du génie ressemblent à ceux de la nature, qui n'a point dans ses travaux la froide régularité des productions de l'art.*

Qui donc écrit cela, et à quelle date? Un des auteurs de l'*Année littéraire*, peut-être Geoffroy (l'article n'est pas signé) en 1776 [2]. La même année, paraît une analyse raisonnée d'*Othello*; le drame anglais est proclamé « une des plus belles productions de l'art dramatique », et les réserves que formule l'auteur de cette analyse sont précisément celles que nous nous ferions aujourd'hui. L'article se termine par une comparaison entre *Othello* et *Zaïre* qui vaut bien, certes, celle de Villemain, et dont la conclusion, pour l'époque, est très équitable :

M. de Voltaire a poli cette pierre précieuse, brute à bien des égards... Il a fallu autant d'esprit et d'adresse pour polir *Zaïre*, que de génie pour créer *Othello* [3].

Je signalerai comme excellentes, sans oser les attribuer à Geoffroy, les observations sur la *Lettre de Voltaire à l'Académie française* (à propos de Shakspeare); c'est de la véritable critique historique [4].

Qui donc encore ne reconnaîtrait la valeur des remarques suivantes :

En rendant justice aux beautés de Shakspeare, *il faut convenir qu'il en doit au moins une partie aux libertés excessives qu'il se donne;* c'est moins un poète qu'un *historien qui raconte en forme de dialogue. Lorsqu'on prend pour sujet de tragédie toute la vie d'un homme, il est aisé de saisir des traits frappants et des circonstances intéressantes pour remplir les*

1. *Variétés littéraires* ou recueil de pièces tant originales que traduites concernant la philosophie, la littérature et les arts, Paris, Le Jay, 1770, t. IV.
2. *Année littéraire*, 1776, t. II, lettre II.
3. *Id.*, lettre X.
4. *Id.*, t. VI, lettre VII.

scènes. Le comble de l'art serait de renfermer dans les bornes d'une fable décente et régulière autant d'action, de spectacle, de mouvement, de variété et de situations qu'on en trouve communément dans les pièces de Shakspeare. Mais peut-être n'est-il pas possible d'atteindre à ce degré de perfection [1].

Shakspeare est un *répertoire immense de caractères et de situations vraiment tragiques*. Ces matériaux précieux, mis en œuvre par une main habile, pourraient *enrichir notre théâtre, dans un temps surtout où nos auteurs dramatiques se plaignent qu'ils sont venus trop tard et que tous les sujets sont épuisés* [2].

Il est vrai qu'à propos du *Roi Lear* de Ducis, Geoffroy écrit en 1783 :

Nous voilà rentrés dans la barbarie; nous allons voir bientôt sur la scène des enterrements, des processions, des chasses... et je ne désespère pas d'y voir défiler des régiments de cavalerie [3].

Bref, on jugeait alors Shakspeare avec une grande liberté, mais *on le jugeait* : on ne l'*exécutait* pas, comme quelques-uns semblent le croire. Et Geoffroy, dans son feuilleton, présente le même mélange de sévérité un peu outrée, et de clairvoyante équité. Nous allons voir qu'il a caractérisé de la manière la plus heureuse et la plus juste les *imitations* de Ducis, et qu'il semble avoir parfois entrevu la vraie nature du génie de Shakspeare.

Des injures, il y en a, comme chez Voltaire. Il parle « des farces lugubres et dégoûtantes de ce poète barbare qui n'eut jamais d'autre guide qu'une imagination déréglée et sauvage [3] »; il trouve, dans *le Roi Lear*, « une série d'absurdités [4] »; dans *Hamlet*, « un amas de folies » [5]; ailleurs, « c'est l'affreuse jonglerie des tréteaux anglais, qui, si elle prévalait, serait la ruine entière du théâtre et des acteurs [6] ». Voilà ce que l'on a surtout retenu des feuilletons de Geoffroy; et, dans le *Cours*, en effet, il n'y a guère que cela. Et cependant, là, déjà, il y a autre chose. L'analyse comparée de l'*Hamlet* anglais et de l'*Hamlet* français amène Geoffroy à des considérations plus équitables. A propos des changements apportés par Ducis au rôle de la reine, le critique dit :

... Cela est plus décent, plus honnête, plus moral, mais *beaucoup moins naturel, beaucoup moins vrai.*

1. *Année littéraire*, 1778, t. VI, lettre IV.
2. *Id.*, 1783, t. III, lettre I.
3. *Débats*, 5e jour compl. VIII. — 22 sept. 1800 (IV, 14).
4. *Id.* (IV, 18).
5. *Id.*, 21 germ. XI. — 11 avril 1803 (IV, 7).
6. *Id.*, 29 mai 1807.

L'*Hamlet* de Ducis n'est pas aussi fou que celui de Shakspeare, mais, en revanche, il est *bien moins amusant*, *bien moins varié*.

Il conclut en ces termes :

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'*Hamlet* de Shakspeare occupe toujours et attache quelquefois, tandis que celui de Ducis fait bâiller à la représentation, et qu'on n'en peut pas soutenir la lecture[1].

Mais la comparaison devient plus précise :

L'irrégularité même et le désordre sauvage du poète anglais amènent des beautés qui ne peuvent trouver place dans un cadre plus régulier. Ce qui est piquant, original et neuf dans Shakspeare, devient froid, trivial et insipide dans les copies de M. Ducis : l'habit français ne sied point à ce géant monstrueux; un tel costume ne fait que gêner la liberté de son allure sans donner plus de grâce et d'élégance à sa taille ; les grands traits de Shakspeare tiennent à ses écarts et à sa bizarrerie [2].

Allons donc! voilà le point! voilà qui est d'un critique! Ne pas aimer Shakspeare, Geoffroy en a bien le droit, ce me semble. Le *crime*, c'eût été de lui préférer Ducis, c'eût été de ne pas trouver Ducis encore assez raisonnable. Mais proclamer l'*incompatibilité* de la tragédie classique et du drame shakspearien, c'est bien ce qu'il fallait faire. Et sur ce point, Geoffroy est aussi catégorique que possible. On en jugera par quelques fragments de feuilletons inédits, et dont les éditeurs du *Cours* ont fait tort à la réputation de Geoffroy.

On avait rendu justice à *Macbeth*, en bannissant du théâtre français ce monument de la barbarie anglaise. En vain, Ducis s'est-il efforcé de régulariser les horreurs de Shakspeare, et d'habiller ce sauvage à la française; il n'a fait qu'affaiblir l'effet théâtral de ces horreurs, en conservant ce qu'elles ont d'atroce et de dégoûtant. Shakspeare, entre ses mains, est un Hottentot emprisonné dans des vêtements européens; il garde encore un air affreux, mais il a perdu son allure libre et fière, la seule grâce qui adoucissait ses traits.

J'aime mieux Shakspeare tout nu que garrotté par Aristote; ses caprices, ses bonds, ses élans, valent mieux que cette marche triste et pesante à laquelle il est asservi par son maître français. Au milieu du fatras de l'auteur anglais, on distingue des beautés sublimes, des effets étonnants, qui semblent réservés à une nature inculte ; l'imitation ternit les beautés, et met à la place des bizarreries singulières de l'original, une *froide et ennuyeuse régularité*.

Ducis a donc *gâté Shakspeare*. Comme littérateur, il formait une entreprise extravagante en essayant de polir un génie brut. Pouvait-il se flatter d'embellir Shakspeare, en lui ôtant sa physionomie? il a

1. *Débats*, 21 germ. XI. — 11 avril 1803 (IV, 8).
2. *Id.*, 10 frim. XIII. — 1er déc. 1804 (IV, 19).

rendu au tragique anglais à peu près le même service que Lamotte-Houdard a rendu à l'auteur de l'*Iliade*.

Le poète anglais a peint, dans *Macbeth*, la puissance des remords sur une âme honnête, mais faible, entraînée dans le crime par une ambition fatale : l'idée est grande et belle. Macbeth est un caractère éminemment tragique : Ducis n'en a conservé qu'une esquisse informe, Ducis *a dépouillé ce caractère de tout ce qui le rend tragique dans Shakspeare* : la scène où Macbeth croit voir l'ombre de Duncan est aussi triviale dans la copie, qu'elle est terrible dans l'original.

L'interprétation même trahit ce déplacement des effets :

Talma rend, d'une manière frappante, tout ce qui est naturel et vrai; mais il s'empêtre dans les monologues et le remplissage de Ducis [1].

Mêmes remarques à propos d'*Hamlet*.

J'aime mieux Shakspeare tout nu que Shakspeare habillé et garrotté par M. Ducis. Le cheval fougueux qui s'élance dans la campagne et fait flotter sa crinière, a plus de noblesse et de grâce que le cheval qui obéit aux rênes. Il n'est point de traité entre la politesse et la barbarie; ôtez au sauvage ses formes, vous lui ôtez ses avantages. Il faut laisser à Shakspeare son allure fière et libre; M. Ducis, dans ses faibles croquis, l'a plutôt étranglé que perfectionné... En essayant de le mettre à la mode, M. Ducis n'a ni l'art et les grâces de la politesse, ni l'énergie et la liberté de la barbarie [2].

Et quelques années plus tard :

M. Ducis a-t-il rendu service à notre littérature et à notre scène en occupant tout son génie du soin de réduire aux dimensions usitées de notre tragédie et de nos poètes, les proportions colossales et monstrueuses du géant Shakspeare? Qu'a-t-il gagné en ôtant à ce sauvage sa barbarie, ses formes étranges, son allure fière et indépendante? En habillant ce Huron à la française, *en l'emmaillotant pour ainsi dire dans les entraves de notre art*, il lui a ôté sa physionomie, et tout ce que ses bonds, son élan vigoureux et l'expression libre d'un talent agreste ont d'étonnant et de flatteur pour l'imagination. Les monstres de Shakspeare, léchés par M. Ducis, sont moins informes; mais ils ont perdu cette figure terrible d'ogre et de sorcier, qui faisait peur aux grands enfants... Ce sont des hommes faibles et mesquins, de vrais squelettes. M. Ducis a donc perdu son temps; il s'est obstiné à une entreprise futile, lorsque sous prétexte de corriger, de châtier Shakspeare et de le ranger au devoir, il a fait de ce farouche habitant des forêts et des montagnes un petit citadin bien gauche, bien empesé, bien froid. Toutes ces momies de Shakspeare n'ont point réussi sur notre scène...

Ce que le brigand *Sinis* faisait traîtreusement et pour le mal, M. Ducis l'a fait à bonne intention et pour le bien : il a fait coucher

1. *Débats*, 4 juin 1804.
2. *Id.*, 21 janv. 1809.

dans son petit lit le géant Shakspeare, et lui a coupé la partie du corps excédante pour accommoder l'énormité du géant à la petitesse du lit [1].

Enfin, sur *Roméo et Juliette*, qu'il appelle « le chef-d'œuvre du tragique barbare et sauvage » :

Ce n'est qu'une histoire en dialogue; mais les détails de cette histoire sont prodigieusement touchants et terribles : *on en aurait pu faire, sur nos théâtres du boulevard, un mélodrame à grands effets;* Ducis n'en a fait qu'une tragédie médiocre et presque oubliée [2].

Et maintenant, reprochez à Geoffroy, si vous le voulez, de n'avoir pas assez goûté Shakspeare, d'en avoir parlé avec des alternatives de colère, de mépris, d'admiration, d'enthousiasme, comme aujourd'hui nous jugeons tel dramaturge scandinave. Mais avouez qu'il a jugé Ducis avec une telle sûreté de vue et d'expression, que nous n'y devons rien changer.

Geoffroy ne se doutait pas assurément qu'en 1784, Grimm avait écrit sur Ducis imitateur de Shakspeare des observations tout à fait analogues, et presque dans les mêmes termes. Le rapprochement peut être instructif : il s'agit de *Macbeth*.

« M. Ducis ne s'est écarté de son original, dit Grimm, que pour plier ce sujet tout à la fois terrible et bizarre aux convenances actuelles de notre théâtre; mais pour le soumettre à ces règles si simples et si difficiles à suivre, dont les Grecs nous ont laissé l'exemple et le modèle, il a fallu que M. Ducis accumulât, dans l'espace de vingt-quatre heures, une foule d'événements qui se pressent, se heurtent, et ne sauraient avoir ni la même vraisemblance, ni le même intérêt que dans le drame anglais, parce que l'unité de temps dont le poète français a été obligé de s'imposer la loi ne lui a point permis de préparer les incidents, de développer les caractères avec cet abandon, avec cette vérité qui fait le principal mérite du chef-d'œuvre monstrueux de Shakspeare.

« ... Les plans de Shakspeare sont tous irréguliers, mais le sont sans être jamais ni confus ni même invraisemblables. *Macbeth* est l'histoire même mise en action. Shakspeare a présenté sur la scène ces événements tirés des anciennes chroniques d'Écosse, dans l'ordre et dans l'espace de temps où ces événements ont dû vraisemblablement se passer. Sa pièce embrasse l'histoire de plusieurs années.

1. *Débats*, 18 mars 1813
2. *Id.*, 25 nov. 1805.

« M. Ducis au contraire, pour asservir ce sujet à la règle d'unité, de temps et de lieu, s'est vu forcé de renoncer à plusieurs beautés qui tenaient aux défauts mêmes de son modèle. Il a évité quelques-uns de ces défauts; mais il est tombé dans ceux qui tiennent nécessairement à un plan forcé et à une action qui ne peut, se dénouer que par un long enchaînement d'incidents extraordinaires [1]. »

Une autre fois, il dira de *Macbeth* : « Peut-être serait-il plus aisé d'en faire un *bon opéra* qu'une bonne tragédie [2]. » Comme Geoffroy pensait qu'on pouvait tirer de *Roméo et Juliette* un mélodrame à grands effets.

Cessons donc d'accuser nos pères d'avoir méconnu Shakspeare. Grimm et Geoffroy sont, pour le dramaturge anglais, aussi équitables qu'on pouvait l'être de leur temps.

III

Enfin Marie-Joseph Chénier clôt cette série des imitateurs directs de Voltaire.

Il faut aller chercher dans l'*Année littéraire* de 1800 le jugement de Geoffroy sur *Charles IX*; nous l'avons cité précédemment. Sous le règne du feuilleton, la Comédie-Française ne joua que *Cyrus* comme pièce nouvelle (décembre 1804), et reprit *Fénelon* et *Henri VIII*. Nous n'avons pas de *feuilleton* sur *Cyrus* : le 11 décembre 1804, *les Débats* insèrent l'article paru deux jours auparavant dans *le Moniteur*. Cette tragédie, sur laquelle Chénier comptait beaucoup pour s'attirer les bonnes grâces de Napoléon, n'eut point de succès; et les flatteries qu'elle contenait ne firent pas lever l'interdiction mise sur *Tibère*.

Entre *Fénelon* et *Henri VIII*, le public et les journalistes du temps préféraient de beaucoup *Fénelon*, pièce *romanesque*, *sentimentale*, *philosophique*, trois conditions de succès. Geoffroy assigne le premier rang à *Henri VIII*.

De toutes les pièces que Chénier a données pendant le cours de la Révolution, dit-il, *Henri VIII* est la moins infectée des préjugés qui ont régné à cette époque.

Et il distingue dans la tragédie *trois scènes assez théâtrales*. Voilà, d'ailleurs, tous les éloges qu'il accorde; le reste de son

1. Grimm, janv. 1784 (Ed. Tourneux, t. XIII, p. 467).
2. Id. uil. 1790 (XVI, p. 49).

long feuilleton est composé de critiques fort sévères, et sur l'action, et sur les caractères, et sur le style. Il conclut assez justement que l'ouvrage, *pour le fond et pour la forme, n'est que la dégénération de l'école de Voltaire*[1].

Rien ne saurait donner l'idée de la violence avec laquelle Geoffroy attaque *Fénelon*. Deux feuilletons, l'un publié dans le *Cours*, l'autre inédit, forment un réquisitoire complet, et la seconde partie n'est pas la moins curieuse. Nous avons déjà touché ailleurs [2] aux *personnalités*; Chénier a pu légitimement se défendre du reproche d'avoir *agioté ses succès* et *spéculé sur les désordres de la société*[3]. Reste la question de fond; et la manière dont Geoffroy discute la valeur de cette pièce montre à quel point il se *préoccupe* des rapports de littérature avec les mœurs. Je ne crois pas qu'on puisse mieux expliquer que lui les raisons pour lesquelles le public goûte tant *Fénelon* :

J'ai, dit Geoffroy, cherché ce qui pouvait avoir mérité à Fénelon cette prédilection humiliante; je n'en ai point trouvé d'autre cause que les erreurs mêmes de ce vertueux prélat; la disgrâce qu'il s'attira par ses idées romanesques, et ses satires indiscrètes du gouvernement de Louis XIV; sa complaisance pour les rêveries de Mme Guyon et les chagrins amers dont cette faiblesse fut suivie; ces égarements qu'il a déplorés lui-même, l'ont fait paraître, aux yeux des réformateurs du genre humain, comme une espèce de philosophe persécuté pour la liberté de ses opinions, par la Cour et par l'Église; et dès lors, ils l'ont traité en confrère. Sa douceur, sa sensibilité, son humanité, ont été érigées par eux en vertus philosophiques, en indifférence pour la religion : Chénier en a pris droit de travestir Fénelon, et de le faire parler comme un sophiste révolutionnaire de la fin du XVIII[e] siècle.

Le critique n'a pas de peine à démontrer l'invraisemblance et l'absurdité de l'action. Jamais pareille histoire n'a pu se passer dans un couvent; jamais non plus Fénelon n'a parlé de la sorte :

Je souris de pitié, dit Geoffroy, quand je vois un grave prélat fagoté en orateur de club, et Fénelon pérorant à Cambrai, comme Chénier à la Convention.

Le style lui paraît *plus sage que les pensées*; *c'est ce qu'il y a de meilleur dans la pièce*. — *Fénelon* est en effet la pièce la mieux écrite de Chénier.

En terminant cet article sévère jusqu'à la dureté, Geoffroy dit fort justement :

1. *Débats*, 25 pluv. XII. — 15 février 1804 (IV, 120).
2. Cf. p. 202.
3. *Débats*, 24 frim. XI. — 15 déc. 1802 (IV, 121).

La Révolution a fait avorter le talent de Chénier. Gâté par les succès faciles qu'il a obtenus à la faveur du désordre, égaré par la licence,... etc. [1].

Peut-être en effet le talent naturellement vigoureux et puissant qui se trahit dans *Charles IX*, *Henri VIII*, et *Tibère*, d'abord exalté par un dangereux fanatisme, puis aigri par les déceptions et la calomnie, ne trouva-t-il jamais l'assiette qui lui convenait.

Polémique personnelle à part, il semble donc que Geoffroy ait *jugé* Chénier, et surtout ait donné les raisons relatives et absolues de ses succès et de sa faiblesse.

1. *Débats*, 30 frim. XI. — 21 déc. 1802.

CHAPITRE V

COMÉDIE AU XVII[e] SIÈCLE

Importance de la *Comédie* dans la critique de Geoffroy : sa méthode. — *Molière*, « le premier comique de tous les siècles et de tous les pays »; caractères de son génie : le vrai et le naturel. — La *philosophie* de Molière sévèrement jugée : 1° la famille et l'éducation; 2° la société; 3° l'hypocrisie. — Les *farces* de Molière, dédaignées par les contemporains de Geoffroy. — Ce qui manque à ces feuilletons sur Molière.
— *Contemporains et successeurs de Molière* : Boursault, Regnard, Dancourt; Quinault; Dufresny; Le Sage : — Le déplacement des effets.

La critique consiste surtout, selon Geoffroy, à étudier le rapport des mœurs et des lettres; c'est ainsi que la critique dramatique devient « un tableau de la marche de l'esprit humain ».

Or, la comédie « est *le genre de littérature le plus dépendant des mœurs et de l'état de la société* : elle suit les progrès de la civilisation [1] ».

Ne nous étonnons donc pas de trouver quelques-uns des meilleurs feuilletons de Geoffroy, parmi ceux qui sont consacrés à la comédie classique, à Molière, à Regnard, à Lesage, à Marivaux. Ces feuilletons sont bons non seulement parce que la comédie, prise comme genre, en est l'objet; mais aussi, parce que Geoffroy a dû *expliquer* à un public ignorant et prévenu deux choses bien simples, mais très essentielles : d'abord, quelle était l'opportunité et la vérité relative de chacune de ces comédies, à sa date; secondement, quelle part d'absolu, et quelle part nouvelle de relatif, la génération présente y peut trouver.

Toutefois, ces feuilletons, — excellents sous ce rapport, — sont de ceux où l'insuffisance de Geoffroy apparaît le mieux. Car, s'il est un genre où l'on trouve l'occasion d'étudier de près les *ressorts* et les *ficelles* dramatiques, — le *métier* en un mot, —

1. *Débats*, 9 germ. XII. — 30 mars 1804 (II, 381).

c'est assurément la comédie. Les moyens de faire rire ou de surprendre s'usent beaucoup plus vite que ne se tarissent les sources du pathétique; il faut les renouveler sans cesse; et, de Molière à Regnard, de Lesage à Beaumarchais, si les situations fondamentales restent souvent les mêmes, les procédés de mise en œuvre sont infiniment variés. Quoi donc de plus nécessaire et de plus instructif, que de démonter pièce à pièce ces ingénieuses machines, pour en admirer la parfaite structure, ou pour en découvrir les vices de construction. Voilà ce que Geoffroy ne croit pas devoir faire. On a déjà vu qu'il était dédaigneux de ce genre de critique plutôt qu'incapable de le pratiquer; car nous avons pu citer et nous citerons encore plusieurs jugements qui dénotent l'intelligence du *métier*. Mais, à vrai dire, il développe peu les observations de cette nature. Et tandis qu'aujourd'hui la comédie nous invite plutôt à la critique de *construction*, si l'on peut ainsi dire, Geoffroy trop attiré par les réflexions morales et sociales, par la vérité absolue et relative des caractères et des mœurs, songe d'autant moins à la *pièce* elle-même, que cette pièce est une comédie.

Nous trouverons, du moins, une compensation dans les réflexions judicieuses et souvent définitives que les rapports de la comédie avec les travers et les transformations de la société ont inspirées à Geoffroy.

Le critique a souvent répété que les seuls pays où la comédie était possible, sont la Grèce et la France.

Les Grecs, et spécialement les Athéniens, pleins d'esprit, d'enjouement et de grâces, sont le seul peuple de l'antiquité qui ait excellé dans l'art de la comédie, *parce que c'est le seul qui ait perfectionné l'art de vivre...* Chez les modernes, les Espagnols n'ont fait que des romans, *parce que leurs mœurs étaient romanesques* (remarquez ce motif exclusivement tiré de l'état social). La gravité, la fierté du caractère national, jointe à la séparation des sexes, rendait les communications rares et difficiles. *Il ne pouvait y avoir* dans la société, comme sur la scène, que des intrigues, des surprises et des aventures. (Cette formule absolue jusqu'à l'erreur est bien dans le ton de notre critique contemporaine.) Les Anglais, taciturnes, persécutés par l'ennui, vivant à la taverne et cherchant leur divertissement dans la crapule, *avaient besoin, pour sortir de leur engourdissement*, d'un très gros sel, de bouffonneries licencieuses et d'une grande diversité d'objets. (Si étrange que paraisse le rapprochement, c'est dans la *Littérature anglaise* de Taine qu'on trouvera la démonstration développée de cette idée.) — Ce n'est qu'en France, continue Geoffroy, qu'on a su rire et badiner avec décence; ce n'est qu'en France qu'on a connu ce bon ton qui, chez les Grecs, s'appelait atticisme, et chez les Romains urbanité. Les Français, le

peuple le plus sociable de l'univers, le seul qui ait perfectionné la science de la conversation et l'art de la politesse, le seul où les deux sexes, réunis par le désir de se plaire mutuellement, ont épuisé tout ce qu'il y a de plus aimable et de plus élégant dans les formes et dans les manières, est aussi le seul peuple chez qui l'on ait fait de bonnes comédies [1].

Certes, Geoffroy n'a pas découvert ces motifs. Avant lui, Fénelon, Voltaire, La Harpe, avaient attribué à l'état de la société le degré de perfection que la comédie française a si rapidement atteint et si constamment gardé. Mais il a le mérite de transformer en une théorie générale, aussi vraie des Grecs et des Espagnols que de l'Angleterre et de la France, une observation restreinte et timide. Peu importe maintenant que Geoffroy juge trop sévèrement la comédie anglaise ou espagnole; question de goût personnel. L'essentiel, pour l'honneur de son esprit critique, est qu'il n'attribue pas le romanesque espagnol ou la *crapule* anglaise, à de fausses influences, mais à l'état de la société.

Parti de ce point, Geoffroy examinera toujours les comédies du XVII[e] et du XVIII[e] siècle sous les aspects suivants :

1° *Les origines*. J'entends par là l'étude des circonstances au milieu desquelles est née une pièce. Geoffroy sent fort bien que si la tragédie peut être considérée comme une œuvre *absolue*, la comédie tient toujours aux mœurs du temps. Mais on verra précisément qu'il sait distinguer, parmi les *reprises*, celles qui sont encore significatives de celles que le public ne saurait plus admettre.

2° Cela le mène au *déplacement des effets*, considéré par rapport aux spectateurs, aux acteurs, et à l'allègement progressif du répertoire.

3° Enfin, la *portée morale*, relative et absolue. Quel est le vrai sens du *Misanthrope* ou de *Turcaret*, si on les dégage des sophismes dont le siècle dernier et la Révolution les avaient obscurcis; et quel profit en pouvons-nous tirer encore [2]?

I

Molière est, pour Geoffroy, *le premier comique de tous les siècles et de tous les pays* [2]; il est...

... le père nourricier de tous ses successeurs; lui seul a ouvert les

1. *Débats*, 9 germ. XII. — 30 mars 1804 (II, 381-382).
2. *Id.*, 14 frim. X. — 5 déc. 1801 (V, 32).

sources du comique. On peut lui appliquer ce qu'Ovide dit d'Homère, qui fournissait des sujets à tous les poètes :

A quo ceu fonte perenni
Vatum Pieriis ora rigantur aquis [1].

Cette originalité, Molière la doit tout d'abord à la façon dont il imite ses modèles; il la doit ensuite à son esprit « fondu dans le bon sens »; mais, surtout, Molière est un *philosophe*, aussi profond dans son genre que Racine et La Fontaine.

Sur Molière imitateur des anciens, Geoffroy devait écrire de bons feuilletons, parce qu'il connaissait fort bien Plaute et Térence, et parce qu'il avait à réfuter certaines affirmations trop légères de Bayle et de Voltaire. N'attendez pas de Geoffroy les banales affirmations d'usage sur l'infériorité manifeste des originaux grecs ou latins. Nous avons déjà vu quelle était sur ce point l'intelligence de sa critique [2]. Tout en affirmant que plus d'une fois Molière est supérieur à son modèle, et « qu'imiter ainsi c'est créer [3] », Geoffroy n'en défend pas moins les anciens; et ce qui me plaît surtout dans ses conclusions, c'est leur scepticisme même, c'est l'insistance avec laquelle il répète :

Toutes ces comparaisons sont également impertinentes : elles se réduisent toujours à dire que le meilleur poète est celui dont nous entendons la langue, qui est de notre pays et qui peint nos mœurs. Les deux pièces (il s'agit ici de *l'Avare* et de *l'Aululaire*) appartiennent à des siècles si différents qu'elles ne sont point susceptibles d'une comparaison suivie [4].

Aussi peut-on remarquer, dans tous les articles où il s'agit de rapprocher Molière des anciens, que Geoffroy, au lieu de comparer la marche de l'action, la coupe et la liaison des scènes, les traits comiques, etc., se borne presque exclusivement à faire ressortir la *différence des mœurs* afin d'expliquer par là tout le reste. C'est la méthode que nous pratiquons aujourd'hui.

Geoffroy, d'autre part, pouvait constater que le public de son temps restait souvent très froid à l'égard de Molière, tandis qu'il applaudissait avec enthousiasme des *rapsodies dramatiques* romanesques ou sentimentales.

Ce spectacle *qui n'offrait que du Molière*, dit-il un jour, avait attiré peu de monde [5].

1. *Débats*, 20 avril 1806 (II, 231).
2. Cf. p. 63 et 144.
3. *Débats*, 7 mars 1812 (I, 311).
4. *Id*, 15 sept. 1808.
5. *Id.*, 20 juin 1808.

C'est déjà presque le vers célèbre de Musset; et d'ailleurs tout le début d'*Une soirée perdue* se trouve déjà vigoureusement exprimé dans les feuilletons de Geoffroy. La cause de cette indifférence, elle est dans le changement des mœurs et des esprits; et les philosophes du XVIII[e] siècle, véritables auteurs de cette transformation, auraient pu dire à leurs disciples par la bouche du seul Voltaire :

Vous n'allez plus aux comédies de Molière, parce que vous avez puisé dans mes écrits et dans ma doctrine un esprit faux, un goût romanesque, *le mépris de ce qui est naturel et vrai*, l'amour de la déclamation et du pathos [1].

La philosophie du XVIII[e] siècle, « en exaltant la nature humaine et la dignité de l'homme [2] », ont bien, comme le dit Geoffroy, compromis le succès de Molière.

Tous les jeunes gens, toutes les femmes, séduits par la nouvelle doctrine, *rougissent de la nature telle qu'elle est*; ils se repaissent de chimères, de grandes passions, de grands sentiments, de mélancolie et d'aventures (voilà qui ferait un assez joli résumé du romantisme). Rien de plus *plat*, de plus *trivial* et de plus *ignoble* pour tous ces gens-là, que Molière avec ses portraits de nos vices, de nos folies et de nos ridicules; jamais une scène, jamais un trait n'est parti de son cœur. Il n'avait pas de cœur, ce Molière! il n'avait que du sens, ou si l'on veut de l'esprit. C'est encore une grande grâce qu'on lui fait; car son esprit ressemble si fort au bon sens, que beaucoup de beaux esprits le prennent pour de la bêtise [3].

Ce passage, encore si vrai, si actuel, pourrait-on dire, était alors une réponse directe et nécessaire à l'adresse des critiques, héritiers des idées soi-disant philosophiques dont un d'Alembert avait empoisonné la littérature. On refusait l'*esprit* à Molière comme l'*action* à Racine; et, certes, il y avait beaucoup plus de *mouvement* dans Voltaire, de subtilité dans Marivaux, et de sensiblerie chez La Chaussée! Geoffroy ne pouvait alors trop insister sur ce reproche fondamental; et il n'y a pas manqué, puisque le principal mérite de son feuilleton était précisément d'aborder de front et de réfuter tous les préjugés que le XVIII[e] siècle, si dépourvu d'esprit critique, avait amoncelés contre notre tragédie et notre comédie classiques.

Cet esprit fondu dans le bon sens [4], Geoffroy le fait surtout

1. *Débats*, 16 fév. 1806 (I, 452).
2. *Id.* (I, p. 451).
3. *Id.*, 16 fév. 1806 (I, 452).
4. *Id.*, 30 prair. XI. — 19 juin 1803 (I, 333).

remarquer à propos du *Misanthrope*, de *l'Avare*, du *Tartufe* et des *Femmes savantes*.

On ne pleure pas au *Misanthrope*, dit-il; on n'y trouve ni prodiges de vertu, ni actes de bienfaisance, ni mouvements pathétiques : Molière a voulu nous plaire et nous instruire par une satire vive et ingénieuse des vices du siècle, et non pas nous arracher des larmes stériles par des situations banales que le plus médiocre écrivain peut employer [1]...

Je citerais des pages entières, s'il me fallait montrer par le détail comment Geoffroy apprécie le bon sens de Molière. Car ce bon sens robuste et clairvoyant, c'est aussi le sien : Geoffroy se reconnaît lui-même dans les haines vigoureuses de Molière contre la fausse science et le bel esprit. Entouré comme lui de Trissotins, de Philaminthes, de Tartufes qui ont jeté pour le masque du philosophe ou du patriote, l'habit du dévot, Geoffroy fait sans cesse appel au bon sens et à la droiture. J'ajouterai que sa méthode critique le rapproche encore de Molière. Celui-ci voulait corriger le monde par le ridicule; il estimait la satire plus efficace que la persuasion et le sentiment : Geoffroy, nous l'avons vu, est, par principe, sévère et mordant.

De là cette complaisance évidente avec laquelle il analyse les comédies de Molière. « On ne se lasse pas d'en parler », dit-il [2]. La critique est élargie et vivifiée par la sympathie, quand celle-ci ne va pas jusqu'à l'aveuglement; et tel ne fut pas le défaut de Geoffroy. Car nous allons le trouver très clairvoyant pour la philosophie de Molière.

II

La *philosophie de Molière*, on en parle beaucoup aujourd'hui et fort bien. Mais voyons un peu comment en a parlé Geoffroy.

Ici encore sa haine du XVIIIe siècle l'a bien servi. Il s'agit en effet de démontrer une fois de plus que la vraie philosophie n'est pas où *le préjugé* la cherche.

Je vais étonner bien du monde, écrit Geoffroy, en disant qu'il en est de cette philosophie comme de la dent d'or dont tant de savants s'étaient occupés, et qui n'existait pas. Il n'y a eu, au XVIIIe siècle, ni philosophie, ni esprit philosophique; *il y a eu anxiété, inquiétude, satiété, désir du changement*, ardeur pour les nouveautés, esprit de vertige, avant-coureur des grandes catastrophes [3]...

1. *Débats* (I, 332).
2. *Id.*, 9 vent. IX. — 28 fév. 1801 (I. 445).
3. *Id.*, 2 juin 1810 (I, 345).

Pour Geoffroy, en effet, — on a pu s'en convaincre à propos de Voltaire[1] — la vraie philosophie consiste dans la connaissance de l'homme, de ses passions, de ses vices, de ses travers, et non dans l'esprit d'examen. Aussi peut-il légitimement affirmer que Molière est un *grand philosophe*.

Dans ses comédies et dans les fables de La Fontaine, dit-il, il y a plus de philosophie que dans tous les ouvrages du XVIII[e] siècle[2].

Or, cette *philosophie* peut être considérée sous les aspects suivants : 1° la famille et l'éducation; — 2° la société, — en particulier les rapports des différentes classes établies et la tolérance sociale; — 3° l'hypocrisie.

Je ne crois pas qu'on puisse dire mieux que Geoffroy sur le premier point. *L'École des maris*, *l'École des femmes*, *l'Avare*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*, sont, de toutes les comédies de Molière, celles qui lui inspirent les réflexions les plus profondes et les plus piquantes sur la famille et l'éducation. Geoffroy excelle à expliquer la justesse *relative* de cette philosophie, et son influence variée, depuis Molière jusqu'au XIX[e] siècle. Il fait preuve, en cela, non seulement d'une grande intelligence du théâtre, mais encore d'une fine perspicacité morale et d'une saine pédagogie.

Geoffroy loue sans cesse Molière d'avoir surtout montré l'influence des travers et des vices sur l'organisation de la famille. Plusieurs de ses admirables feuilletons sur *les Femmes savantes* sont consacrés à démontrer que l'amour du bel esprit et la fausse science détournent les femmes de leur voie naturelle, « les dégoûtent des soins domestiques, et leur font regarder les devoirs de leur sexe comme des préjugés vulgaires[3]... » Il défend *l'Avare* contre les critiques de Rousseau. La présence d'un amant déguisé chez Harpagon...

... sert à montrer le désordre qui doit régner dans la *famille d'un avare qui néglige l'éducation de ses enfants pour ne s'occuper que du soin de ses écus*... Ce n'est point la faute de Molière si un père avare est maudit de ses enfants; si ce vice odieux qui étouffe la nature dans le cœur du père, l'étouffe également dans le cœur du fils : son devoir est de nous montrer cet effet de l'avarice.

Il continue par cette *analyse morale* de la pièce, analyse d'une justesse définitive :

1. Cf. p. 283.
2. *Débats*, 2 juin 1810 (I, 346).
3. *Id.*, 14 prair. XI. — 3 juin 1803 (I, 410).

Avec quelle vigueur, avec quelle fidélité de pinceau Molière ne nous trace-t-il pas son avare *s'isolant de sa famille*, voyant des ennemis dans les enfants qu'il redoute, et dont il n'est pas moins redouté; concentrant toutes ses affections dans son coffre, tandis que son fils se ruine d'avance par des dettes usuraires, tandis que sa fille a une intrigue dans la maison avec son amant déguisé! *L'avare ne sait rien de ce qui se passe au sein de sa famille, rien de ce que font ses enfants; il ne sait au juste que le compte de ses écus*... S'il y a un tableau capable de faire haïr et mépriser l'avarice, c'est celui-là [1].

Mêmes réflexions sur *le Malade imaginaire.*

Dans cette comédie qu'on voudrait flétrir du nom de farce, on voit combien cet amour désordonné de la vie est destructif de toute vertu morale. Argan, voué à la médecine, esclave de M. Purgon, est aussi un époux sot et dupe, un père injuste, un homme dur, égoïste, colère... Cette comédie est l'image fidèle de ce qui se passe dans un grand nombre de familles [2].

Où Geoffroy se montre surtout le devancier de notre critique contemporaine, c'est lorsqu'il cherche à expliquer et à juger les théories de Molière sur l'éducation des femmes et sur le mariage. A l'époque où Molière écrivait, les mœurs, encore rudes, tendaient à s'adoucir; la sévérité outrée des pères et des maris pouvait fournir des situations piquantes, et la masse du public toujours portée au relâchement, devait applaudir au triomphe des idées nouvelles. En philosophe et en homme de théâtre, Molière le sentit; et, dans *l'École des maris* et *l'École des femmes*, dans presque tous ses rôles de jeunes filles et d'amants, il prit parti contre les anciennes mœurs.

Il semble avoir deviné le changement qui devait s'opérer dans nos idées et dans notre système d'institution; il l'a préparé et pour ainsi dire appelé par ses comédies; *il a favorisé la pente générale des esprits vers un régime plus doux* [3].

Voilà ce que Geoffroy dit à propos de *l'École des maris*, dont il approuve si peu la morale qu'il préfère celle des *Adelphes*.

L'École des femmes lui inspire les mêmes restrictions. Le succès prodigieux de cette comédie, Geoffroy ne l'attribue pas à des raisons littéraires. Il dit, en critique plus avisé :

... Il n'y a plus guère que les gens de lettres qui sentent les beautés de cette pièce. Mais lorsqu'elle parut, il y a cent quarante-quatre ans,

1. *Débats*, 6 fév. 1810 (I, 372-373).
2. *Id.*, 13 niv. XI. — 3 janv. 1803 (I, 439).
3. *Id.*, 7 mars 1812 (I, 306).

elle était de nature à faire une impression très vive, *parce qu'elle tendait à favoriser le relâchement des mœurs, ou plutôt les progrès de la civilisation* [1].

Grâce à ce progrès, grâce à Molière qui l'a accéléré, *l'École des femmes* est aujourd'hui, « comme *Don Quichotte*, un chef-d'œuvre de comique sur un travers qui n'existe plus [2] ». C'est là que Geoffroy applique avec une sûreté parfaite la méthode que j'ai résumée plus haut : d'une part, il a expliqué qu'elle était l'actualité et l'opportunité (fâcheuse d'ailleurs) de *l'École des femmes* en 1663; d'autre part, il montre comment et pourquoi l'intérêt s'en est déplacé.

Cette discussion où paraît à la fois un admirateur et un juge de Molière, aboutit à des conclusions que je veux citer; car elles sont de premier ordre, par leur clarté et leur logique :

Molière, indépendamment de son génie, a donc eu l'avantage de flatter le goût du siècle. La bourgeoisie et le peuple étaient encore dans l'état d'une demi-barbarie : *c'est Molière qui a poli l'ordre mitoyen et les dernières classes*; c'est lui qui a ébranlé ces vieux préjugés de l'éducation, soutiens des vieilles mœurs; c'est lui qui a brisé les entraves qui retenaient chacun dans la dépendance de son état et de ses devoirs; et *cette impulsion qu'il a donnée aux penchants de son siècle, a beaucoup contribué à son succès.*

C'est en même temps ce qui lui a fait perdre son crédit parmi nous; car nous nous trouvons si en avant de Molière, que le même homme qui passait de son temps pour un novateur hardi, pour un philosophe luttant contre la barbarie, n'est presque plus pour nous qu'un antique radoteur, un bonhomme simple et rond, qui a du bon sens, si l'on veut, mais point d'esprit et de finesse [3].

Il dit encore, en mêlant à l'éloge le plus enthousiaste, la plus sévère critique :

La France perdit en Molière le poète qui a porté le plus loin la perfection de son art, le plus grand peintre et *le plus grand philosophe qui ait jamais existé dans notre littérature.* Il a couvert sa patrie d'une gloire éternelle; mais il n'a fait aux mœurs aucun bien réel, il en a même favorisé le relâchement : il a corrigé quelques ridicules; les vices lui ont résisté : le théâtre fait pour flatter les passions ne peut jamais réformer les mœurs [4].

La preuve contradictoire des conclusions sur *l'École des femmes*, se trouve dans *les Femmes savantes*. Geoffroy en effet n'a pas de peine à démontrer que les efforts de Molière ont été

1. *Débats*, 21 juin 1806 (I, 324).
2. *Id.*, 14 pluv. XI. — 3 fév. 1803 (I, 314).
3. *Id.*, 21 juin 1806 (I, 325).
4. *Id.*, 9 janv. 1809.

vains, et qu'au XVIII[e] siècle, au XIX[e] siècle, le bel esprit a continué d'attirer les femmes, comme le miroir les alouettes :

Quand Molière a secondé, par ses plaisanteries, le progrès nécessaire des mauvaises mœurs, il a toujours réussi : tous ses traits contre l'autorité des pères et des maris ont porté coup; il est parvenu à rendre ridicules la piété filiale et la foi conjugale; mais, toutes les fois qu'il a essayé de lutter contre le torrent de la corruption, il a échoué [1].

Là-dessus, et toujours fidèle à ses principes, Geoffroy fait une satire mordante de la société contemporaine, infectée de fausse science et de bel esprit, où les femmes se passionnent pour l'enseignement frivole et superficiel des athénées, et vont promener dans les coteries littéraires leur fiévreuse oisiveté. Il devient éloquent, lorsqu'il s'élève contre les Trissotins de son temps. Avec Clitandre, il démasque la fourberie ou la sottise de ses adversaires à lui, qui affectent de l'accuser d'*ignorantisme*, parce qu'il ne cesse de protester contre « les bureaux d'esprit, contre *les réduits où le mauvais gôût s'assemble pour applaudir le mauvais goût* ». Mais j'aime mieux, comme Geoffroy, ranger les Trissotins parmi les Tartufes ; et nous les retrouverons.

A signaler encore, parmi les feuilletons *pédagogiques* de Geoffroy, ceux où il défend le grec contre les sarcasmes de Molière (dont peut-être il prend trop mal une plaisanterie très juste en son lieu), et les collèges contre Toinette. On sent bien que l'ancien universitaire saisit là des occasions de faire un solide panégyrique des anciennes études.

III

Si nous passons aux comédies *sociales* de Molière, *le Misanthrope* et *le Bourgeois gentilhomme*, nous verrons encore que Geoffroy en a parfaitement saisi l'esprit et analysé l'influence. On a beaucoup écrit sur *le Misanthrope*; je ne sais si, pour le bon sens et la justesse, l'avantage ne reste pas à Geoffroy?

Dans un feuilleton inédit, je trouve cette réflexion, qui est le point de départ de toute la critique du *Misanthrope* :

J.-J. Rousseau s'est mépris sur ce caractère. Il a cru que Molière avait voulu jouer le ridicule de la vertu, *tandis qu'il n'a joué que le ridi-*

1. *Débats*, 14 prair. XI. — 3 juin 1803 (I, 407).

cule de l'intolérance sociale, vice diamétralement opposé à toutes les vertus chrétiennes, à la douceur, à l'humilité, à la patience, et surtout à la charité [1].

Geoffroy définit cette tolérance sociale de la façon la plus heureuse, et n'en oublie aucun trait; cette *vertu* consiste, selon lui, « à supporter les vices et les erreurs comme des intempéries morales inhérentes à la nature humaine [2] ». C'est une hypocrisie, dit-on; mais elle est absolument nécessaire, *car les hommes ne pourraient jamais vivre ensemble, s'ils se disaient mutuellement ce qu'ils pensent les uns des autres* [3]. Sur une remarque de ce genre, que ferait un de nos contemporains? il développerait par des exemples, qu'il choisirait parmi les plus piquants et les plus rares; il nous donnerait quelques petits fragments du grand vaudeville parisien. Geoffroy, sa définition ou son observation une fois écrite, passe rapidement à une autre idée; si rapidement qu'il semble, dirait-on, ne pas sentir qu'il vient d'ouvrir une *source de développement*. La différence *essentielle* entre sa critique et la nôtre, elle est là; j'ai dû le répéter à satiété, parce que je reste convaincu que tel feuilleton de Geoffroy, auquel on ajouterait des exemples, des anecdotes, des digressions, donnerait l'illusion d'un article écrit d'hier, — d'un bon article, cela s'entend.

La société est donc fondée sur la *politesse*, laquelle est essentiellement un mensonge. Mais...

... ces agréables apparences, ces douces impostures *deviennent innocentes, puisqu'elles ne font point de dupes*... La sincérité, la franchise qu'exige *le Misanthrope* constituerait nécessairement tous les cercles en état de guerre civile; *les hommes, voulant se réunir pour s'amuser, ont dû prendre, les uns à l'égard des autres, le ton et les manières de la bienveillance;* ils ont dû faire au plaisir commun et habituel de se voir, *le sacrifice momentané de leurs passions et de leurs vices* : c'est rendre à la vertu le plus bel hommage, que de convenir qu'on ne peut plaire qu'en offrant son image [4].

Geoffroy établit ainsi le fond de la question, et n'a pas de peine à réfuter les sophismes de Rousseau. Il lui prouve que Molière n'a pu jouer *le ridicule de la vertu*, ce qui est absurde dans les termes, mais qu'il a représenté *le ridicule d'un homme d'ailleurs*

1. *Débats*, 25 avril 1812.
2. *Id.*, 5 therm. XI. — 24 juillet 1803 (I, 336).
3. *Id.*, 10 nov. 1806 (I, 339).
4. *Id.*, 5 therm. XI. — 24 juillet 1803 (I, 337).

estimable par quelques vertus[1]. Or Alceste manque à des vertus essentielles, car...

... la première de toutes les vertus est d'aimer les hommes, de leur pardonner, de compatir à leurs faiblesses... L'humeur, l'impatience, l'entêtement, l'inflexible rigueur, sont de vrais défauts qu'il ne faut pas ménager, *parce qu'ils se trouvent quelquefois dans un homme droit et sincère*[2].

De cette discussion avec Rousseau, Geoffroy passe naturellement à des réflexions sur les *réformateurs* du XVIIIe siècle. Il loue Molière d'avoir jeté du ridicule sur les gens intolérants et bilieux qui, s'ils ne sont pas honnêtes comme Alceste, deviennent des charlatans et des frondeurs, des *spéculateurs perfides* désorganisant la société à leur profit.

L'enthousiaste d'honneur et de probité n'est souvent qu'un fripon, et le jargon emphatique de la sensibilité cache presque toujours un égoïste. Rousseau, ennemi de la société par système, frondeur des vices et des abus par métier, n'avait garde de blâmer dans l'*Alceste* de Molière, cette humeur noire, cette âpreté et ce fiel dont lui-même nourrissait ses paradoxes[3].

On peut juger maintenant si Geoffroy est indulgent pour le *Philinte* de Fabre d'Églantine.

Le critique, selon son habitude, n'oublie pas la société de son temps. Alceste, en effet, vit au XVIIe siècle, dans un monde dont la politesse rigoureuse et exquise fait d'autant mieux ressortir ses travers. Lui-même, en homme bien élevé après tout, il en subit l'ascendant.

Son humeur bourrue, quoique très singulière, est cependant modifiée malgré lui par l'usage du monde : ce sont ces modifications-là même qui le rendent plaisant et théâtral[4].

(Remarquons ici en passant comme une observation morale amène Geoffroy à la critique de l'action. Parti de là il pouvait faire une très intéressante analyse de la pièce et montrer comment toutes les situations sortent du caractère principal.) Mais dans la société du XIXe siècle, Alceste ne paraîtrait plus aussi étrange.

On commence à ne plus tant se gêner pour se plaire ; on cherche beaucoup moins à déguiser l'indifférence et le mépris qu'on a les uns pour les autres... L'égoïsme confond la grossièreté avec la liberté...

1. *Débats*, 30 prair. XI. — 19 juin 1803 (I, 334)
2. *Id.*, 30 prair. XI. — 19 juin 1803 (I, 334).
3. *Id.*, 30 prair. XI. — 19 juin 1803 (I, 336).
4. *Id.*, 10 nov. 1806 (I, 343).

Pourvu qu'on donne bonne opinion de ses richesses, on s'embarrasse peu de celle qu'on peut donner de son caractère et de son mérite personnel...

D'où vient un pareil changement? pourquoi notre *politesse nationale* s'est-elle ainsi refroidie?

Quelques anglomanes, répond Geoffroy, à force de nous vanter la simplicité de leur peuple favori, nous en ont communiqué la rudesse; *ils nous ont fait rougir de nos grâces comme d'un péché contre la raison;* c'est par philosophie que nous avons échangé nos cercles brillants contre les tavernes britanniques et converti notre société en tabagie [1].

Ainsi Geoffroy ne laisse de côté aucune des questions importantes que soulève *le Misanthrope* : critique absolue, critique relative, rien ne manque à ces feuilletons que nous venons de parcourir, et auxquels on ne saurait ajouter, encore une fois, que des développements accessoires.

Après l'intolérance sociale, un des travers les plus funestes et les plus répandus, est la manie de s'élever au-dessus de sa condition, travers que Molière a joué dans *le Bourgeois gentilhomme.* De toutes les comédies de Molière, c'est bien celle dont la critique prêtait le plus à des réflexions sur le *déplacement des effets* : Geoffroy n'en a pas laissé échapper l'occasion. Sur le caractère même de M. Jourdain, voici la remarque fondamentale :

Le comique de ce personnage naît de l'extrême disproportion et du contraste frappant de ses idées, de ses sentiments, de sa tournure, avec le ton, les airs et les manières qu'il veut prendre [2].

Il en choisit un exemple dans la scène avec le maître d'armes; mais il n'insiste guère, et le vrai mérite des trois feuilletons consacrés à cette pièce est ailleurs. — Geoffroy fait observer très justement que *le Bourgeois gentilhomme* devait avoir plus de sel dans le temps où le respect pour la noblesse était dans toute sa force, et lorsque le prestige de la cour fascinait tous les esprits [3]. Jamais en effet la noblesse ne fut aussi haut placée que sous Louis XIV.

Jamais le simple bourgeois n'eut une superstition plus aveugle pour les gens de qualité; jamais la ville n'eut un respect plus religieux pour la cour...

Et vous allez voir comme la critique devient *actuelle*, et combien Geoffroy, en écrivant ces lignes, pense aux spectateurs de

1. *Débats*, 5 therm. XI. — 24 juillet 1803 (I, 338).
2. *Id.*, 1er fév. 1812 (I, 397).
3. *Id.*, 1er vent. IX. — 20 fév. 1803 (I, 390).

son temps, incapables de saisir par eux-mêmes quel est le véritable comique du *Bourgeois gentilhomme.*

Il ne suffisait pas alors d'être riche; l'or ne pouvait suppléer à la naissance; un immense intervalle séparait l'opulence roturière de la noblesse même la plus indigente; *il y avait alors quelque chose au-dessus de la puissance des écus...*

Conclusion de ce raisonnement, ou plutôt de ce fait :

Un riche bourgeois qui veut imiter les gens de qualité était donc, *sous Louis XIV*, un personnage très comique [1].

Mais quoi? *le Bourgeois gentilhomme* est-il donc démodé? Non; le fonds de cette comédie est si riche, et le travers que Molière y peint tient si fort à la nature humaine, que la société du XIX[e] siècle y trouve encore sa propre satire.

La sotte manie de s'élever au-dessus de son état n'est-elle pas de tous les temps? L'imitation maussade du bon ton et des belles manières n'est-elle pas toujours un objet très risible? Combien ne voyons-nous pas encore aujourd'hui de gens bien embarrassés à concilier leurs sentiments et leur éducation avec leur opulence subite [2]!

J'ai dit tout à l'heure que Geoffroy ne développait guère, et qu'il différait en cela de nos contemporains. Mais, sans doute, c'est que la plupart du temps, il a mieux à faire, dans son court feuilleton toujours fort de choses, que de citer des exemples ou de rapprocher des anecdotes; car, le cas échéant, il va bien au ond de ses idées. Qu'on en juge par le passage suivant :

N'est-ce pas cette ambition de singer ceux auxquels ils ne ressemblent que par la fortune, qui alimente aujourd'hui le commerce et les arts! (Voilà le *thème* : en voici le développement.) Le nouveau riche commande une magnifique bibliothèque et sait à peine lire; — il ne connaît que des enseignes de taverne et veut avoir des tableaux; — quoiqu'il n'ait jamais pu chanter qu'au lutrin, il a un virtuose italien pour maître de musique, et Gardel désespère de lui faire tourner les pieds. S'il n'y a plus de bourgeois gentilshommes, il y a beaucoup de manants enrichis qui travaillent à se donner des grâces, et qui s'y prennent fort maladroitement. On ne rencontre que des Turcarets libertins par ton, avares par nature, prodigues par vanité, protecteurs des arts et des talents uniquement pour se mettre à la mode, mais qui, au fond, ne savent pas distinguer Rode d'avec les ménétriers de la Courtille, et Garat d'avec les chanteurs du Pont-Neuf.

Ce sont là de bonnes indications pour un poète comique, et Geoffroy semble tracer le sujet d'une pièce assurément fort actuelle dans ce tableau des ridicules contemporains.

1. *Débats*, 29 pluv. X. — 19 janv. 1802 (I, 393).
2. *Id.*, 1[er] vent. IX. — 20 fév. 1801 (I, 391).

Ce qui nous manque absolument, ajoute-t-il, c'est un Molière pour les peindre, *et encore je ne sais s'il réussirait* : ces originaux sont en force partout; ils donnent le ton; ils accaparent l'opinion des femmes qui vont au solide : d'ailleurs, le mélange de toutes les conditions et la nouvelle organisation de la société protègent le ridicule; le public en est peu frappé, et les traits les plus plaisants de Molière lui-même viendraient se briser contre l'épaisse indifférence des spectateurs [1].

Je le demande maintenant : est-il possible de mieux faire le tour complet d'une question? On résumerait ainsi en effet tous les feuilletons de Geoffroy sur *le Bourgeois gentilhomme* :

1° Notre société ne sent plus tout le comique de cette pièce : prestige de la noblesse sous Louis XIV.

2° Cependant, le travers en lui-même subsiste : sa nature dans la société contemporaine.

3° Il nous manque seulement un Molière pour le peindre.

4° Ce Molière ne réussirait qu'à demi : épaisse indifférence des spectateurs.

Aujourd'hui encore, on ferait, en suivant ce plan, une série de bons feuilletons sur *le Bourgeois gentilhomme*.

IV

Les articles de Geoffroy sur *Tartufe* sont bien connus. Plusieurs passages en sont cités par nos critiques contemporains; c'est dire que, indépendamment de la justesse frappante et de l'équité lumineuse des idées, la forme en est définitive : M. Jules Lemaître donne pour conclusion à l'un de ses meilleurs articles sur *l'Imposteur* une page de Geoffroy [2].

Je rappelle donc, sans y insister, quel est le jugement du *Feuilleton*, jugement qui peut se résumer ainsi : *Tartufe...*

... du côté de l'art et du talent, est le chef-d'œuvre de Molière, le chef-d'œuvre de la scène comique, et l'un des plus parfaits ouvrages de littérature que jamais l'esprit humain ait conçus : cette pièce réunit l'intrigue et l'intérêt avec la profondeur des caractères, la plus sublime raison avec le meilleur comique et la plus excellente plaisanterie [3]...

D'autre part, Molière a fait preuve de courage en attaquant un pareil vice.

1. *Débats*, 1er vent. IX. — 20 fév. 1801 (I, 391).
2. J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 4e série, p. 48 (feuilleton des *Débats* du 20 mai 1889).
3. *Débats*, 4 germ. XI. — 25 mars 1803 (I, 348).

Il n'a pas attaqué la superstition et l'hypocrisie lorsqu'il n'y avait plus de dévots, lorsque la piété était un ridicule. Le bon temps que c'était, pour déclamer contre les prêtres et le fanatisme, que cette aimable régence où l'impiété était l'air de la cour et le plus excellent ton!... Les intrigants trouvaient alors dans la philosophie profit et renommée. Mais l'*intrépide Molière* heurta de front le vice le plus commun à la cour comme à la ville, et celui qui semblait le plus à l'abri des traits du ridicule sous le manteau sacré de la religion : *voilà ce que j'appelle un philosophe* [1].

Sur ce point, Geoffroy s'abuse quelque peu : en 1664 et 1667, Louis XIV n'est rien moins que dévot *et protège Molière*; celui-ci, s'il eût vécu, n'eût peut-être pas osé hasarder *Tartufe* vingt ans plus tard.

Enfin le fonds de cette comédie est, lui aussi, inépuisable : il y aura toujours des tartufes. Aussi est-ce celui des ouvrages de Molière...

... qui réussit le plus aujourd'hui, parce qu'un fourbe démasqué intéresse tous les honnêtes gens... Ne sommes-nous pas environnés de masques, et le meilleur principe de conduite n'est-il pas de se défier des apparences [2]?

Mais les *faits* prouvent que le *Tartufe* a été inutile : pendant la vieillesse de Louis XIV, les hypocrites furent plus nombreux que jamais. Bien plus, cette comédie, inutile, est en elle-même fort dangereuse : le public confond volontiers les choses, et la honte qui s'attache aux hypocrites est bien près d'atteindre la vraie religion, puisque, après tout, les apparences sont les mêmes.

Molière a mis dans la bouche de son Tartufe le langage de l'humilité et de la charité; il en rejaillit sur ces vertus chrétiennes une sorte de ridicule... Loin de détruire les mouvements légitimes de la nature et de l'humanité, l'Évangile les règle et les épure. Dans le *Tartufe* de Molière, cette admirable doctrine qui subordonne à un objet divin toutes les affections naturelles est bafouée comme le code de l'égoïsme, de la dureté, de l'insensibilité [3].

Geoffroy ne va pas jusqu'à prétendre, comme on l'a soutenu de nos jours avec tant de force et d'éclat, que Molière ait voulu, de propos délibéré, attaquer en elle-même la religion chrétienne; il croit sincères les intentions du poète; mais il affirme, et très logiquement, que l'ouvrage a dépassé son but, et que l'interprétation la plus ordinaire que le public lui donne est plutôt encore un danger pour la religion qu'un remède contre ses abus.

1. *Débats*, 2 flor. x. — 22 avril 1802 (I, 347).
2. *Id.*, 2 flor. x. — 22 avril 1802 (I, 348).
3. *Id.*, 7 vent. xii. — 27 fév. 1804 (I, 354).

Il donne une preuve immédiate de ce danger par les réflexions suivantes, excellentes à tous égards, et moins connues :

Lorsque l'hypocrisie patriotique a succédé à l'hypocrisie religieuse, nous avons vu qu'on n'a point permis aux poètes comiques de s'égayer aux dépens de ces nouveaux tartufes de liberté, d'égalité et de philosophie : *les vrais et les faux patriotes parlant absolument le même langage, exposant les mêmes principes, faisant extérieurement les mêmes actions, le peuple eût aisément confondu les bons républicains avec les fripons*, qui ne cherchaient que les honneurs et la fortune... On conviendra sans peine que les tartufes de liberté méritaient aussi bien d'être joués et ne valaient pas mieux que les tartufes de religion ; et c'est ce qui confirme pleinement l'opinion et la censure de Bourdaloue [1].

Voilà un argument *ad hominem*, à la fois très juste et très ironique, le meilleur que l'on pût employer alors contre les prôneurs à outrance de *Tartufe*.

Dans la même catégorie que les tartufes, nous mettrons Trissotin et ses pareils. Trissotin est en effet « un tartufe d'esprit et de science », et la race en pullulait tout autour de Geoffroy Philosophes à systèmes, journalistes plats ou bilieux, poètes de salons, professeurs de sciences à l'usage des dames, conférenciers de l'Athénée, le critique les signale tous au mépris public, dans une tirade véhémente et irritée [2]. Enfin, les médecins n'inspirent pas à Geoffroy beaucoup plus de confiance qu'à Molière, et, — toute question de fond mise à part, — Geoffroy fait encore à ce propos des remarques fort judicieuses.

Les médecins du temps de Molière, dit-il, étaient hérissés de latin, faisaient leurs visites en robes et en rabat, et parlaient avec une morgue pédantesque. Les progrès de la civilisation, beaucoup plus que les comédies de Molière, ont adouci ces formes barbares : mais ni le théâtre ni la philosophie n'ont pu nous guérir de l'aveugle confiance aux médecins, parce qu'elle tient à la faiblesse humaine...

Suivant sa méthode, il compare aux médecins de Molière les médecins modernes, devenus « des gens du monde d'un extérieur agréable » ; mais il ne les croit pas meilleurs que les anciens [3]. Il cherche aussi à expliquer pourquoi l'effet comique s'est déplacé ou plutôt amoindri :

1. *Débats*, 4 germ. XI. — 25 mars 1803 (I, 353). — Ce feuilleton est tronqué dans le *Cours*. Le passage suivant est toujours d'actualité : « Le *Tartufe* est celle des pièces de Molière, qu'une certaine classe d'hommes a toujours honorée d'une affection particulière, non pas uniquement à cause de son rare mérite, mais à cause du mérite particulier qu'elle a pour eux de ridiculiser l'abus de la religion. »

2. *Débats*, 16 fruct. XI. — 3 sept. 1803 (I, 412).

3. *Id.*, 20 germ. XII. — 10 avril 1804 (I, 327).

Il s'en faut bien que l'on sente aujourd'hui comme autrefois, dit-il à propos de *Pourceaugnac*, le sel des épigrammes de Molière contre les médecins... Les railleries *devaient* produire un effet bien plus piquant, lorsqu'on avait sous les yeux dans le monde, les originaux des copies ridicules que l'on exposait au théâtre. Ces copies *ne nous paraissent plus aujourd'hui* que des caricatures qui sentent la parade, *parce que* nous sommes environnés de médecins aimables, galants, enjoués, polis, élégamment vêtus, et figurant encore mieux dans les plaisirs de la société qu'au chevet d'un malade [1].

Nouvel exemple d'une critique intelligente, qui ne parle point au nom des règles ni des poétiques, mais qui cherche à redresser ou à prévenir nos erreurs.

V

Mais où trouverait-on une meilleure preuve du *non-dogmatisme* de Geoffroy, que dans ses appréciations sur les *farces* de Molière? Croyez-vous qu'il ait le respect d'une *étiquette* ou d'un titre, et qu'il dédaigne, comme Boileau, les moindres pièces du poète? Il proteste au contraire contre les habitudes routinières de la foule (et ses chers collègues la suivent en aveugles) qui confond *le Bourgeois gentilhomme* ou *le Malade imaginaire* avec les parades de foire.

Dans ce genre même de la farce, dit Geoffroy, Molière est le maître, comme il l'est dans la haute comédie [2].

Le critique cite les vers fameux où Boileau reproche à Molière d'avoir allié Tabarin à Térence; il les discute, et conclut avec justesse que le *peut-être* fait tort tout à la fois et à Molière et à Boileau [3]. Le public s'accoutume à considérer *le Bourgeois gentilhomme* comme une *farce*, parce qu'il est d'usage à la Comédie-Française de donner cette pièce pendant le carnaval.

Mais les connaisseurs y découvrent des beautés qu'ils cherchent en vain dans nos comédies modernes du meilleur ton... L'auteur du *Tartufe* et du *Misanthrope* se reconnaît jusque dans la licence de ses bouffonneries; c'est un philosophe ivre qui vaut mieux qu'un bel esprit à jeun [4].

Car il y a de la *philosophie* dans *le Bourgeois gentilhomme*, et l'on a vu comment Geoffroy l'avait expliquée à ses contemporains;

1. *Débats*, 8 mars 1810 (I, 386).
2. *Id.*, 28 fév. 1811 (I, 389).
3. *Id.*, 25 août 1809 (I, 382).
4. *Id.*, 1er vent. IX. — 20 fév. 1801 (I, 390).

de même pour *le Malade imaginaire*. A propos de cette dernière pièce, il corrige le jugement de Voltaire. Celui-ci avait dit : *C'est une de ces farces de Molière dans laquelle on trouve beaucoup de scènes dignes de la haute comédie ;* et Geoffroy :

C'est une excellente comédie de caractère où l'on trouve à la vérité quelques scènes qui se rapprochent de la farce. Et même, ajoute-t-il, si la pièce était jouée décemment, il n'y aurait qu'une scène de farce, celle du déguisement de Toinette en médecin [1].

Aussi s'indigne-t-il contre les jeux de scène qui *dénaturent le Malade imaginaire*.

Mais si le public auquel s'adresse Geoffroy méprise les farces de Molière, c'est qu'il les croit *écrites pour le peuple*; et, en véritable parvenu, « il a une grande estime pour ce qui l'ennuie [2] ». Le critique rappelle donc à ses lecteurs que ces *farces* ont été composées pour la cour, et souvent à la demande expresse de Louis XIV.

C'est au Louvre, à Versailles, à Saint-Germain, à Chambord, que ces pièces, dont notre délicatesse se scandalise aujourd'hui, dit-il, firent l'amusement des femmes les plus aimables et les plus spirituelles de France [3].

Geoffroy a bien saisi, sur ce point, un des travers les plus caractéristiques de la société impériale, maladroitement guindée dans ses habits neufs, et craignant toujours de déroger à sa dignité d'emprunt. Mais il aurait dû ne pas oublier que la noblesse de race du XVIIIe siècle avait déjà fait la petite bouche devant les copieux festins de Molière, et ajouter une remarque aux excellentes raisons qui précèdent : c'est que l'esprit, fût-il fondé en nature, change aisément de forme ou d'expression, et que d'un siècle à l'autre, comme de peuple à peuple, le sel s'en évapore. S'il était possible de représenter une farce de Molière un même soir devant des spectateurs du XVIIe et du XIXe siècle, peut-être leurs rires ou leurs applaudissements n'éclateraient-ils pas aux mêmes passages.

Enfin, pour compléter ce chapitre sur Molière, disons que Geoffroy n'a pas négligé la personne même ni la biographie du poète.

A propos de *l'Étourdi*, il écrit un long feuilleton sur les

1. *Débats*, 13 niv. XI. — 3 janv. 1803 (I, 438).
2. *Id.*, 28 fév. 1811 (I, 388).
3. *Id.*, 25 août 1809 (I, 383).

voyages de Molière et sur ses débuts à Paris [1]. *Le Bourgeois gentilhomme* lui inspire deux pages charmantes sur Armande Béjart [2], et *le Malade imaginaire* quelques détails sur la mort de Molière [3]. Certes, il n'y a là rien de neuf, et Geoffroy n'a contribué en aucune façon à corriger ou à compléter sur ce point l'histoire littéraire. Mais, du moins, tout ce qu'il avance est exact, et il en sait tirer de solides réflexions morales.

D'autre part, sans jamais entrer dans le menu, il ne manque pas de rappeler les circonstances qui peuvent expliquer chacune des comédies. Il cite à propos une anecdote, rappelle un jugement contemporain, détruit une fausse interprétation. Bref, il semble bien que tout l'essentiel y soit. Et il y serait en effet, si la critique dramatique tenait entièrement dans la *philosophie* du théâtre.

VI

Les contemporains et les successeurs de Molière.

Si la Comédie-Française reprenait maintenant *la Mère coquette*, *l'Homme à bonnes fortunes*, *Ésope à la cour*, *la Femme juge et partie*, *Crispin médecin*, *le Jaloux désabusé*, nos critiques dramatiques auraient fort à faire, pour expliquer au public comment des pièces aujourd'hui si démodées eurent jadis tant de succès. Mais quoi ? si l'on en excepte Regnard, que reste-t-il actuellement de ce riche répertoire comique, de Dancourt, de Dufresny, de Lesage? Ni *les Bourgeoises de qualité*, ni *l'Esprit de contradiction*, ni *Turcaret* même ne tiennent plus l'affiche.

Toutes ces comédies, on les jouait encore au commencement de ce siècle; et nous serions tentés de croire, au premier abord, que Geoffroy, comme La Harpe, put se borner à les commenter en littérateur. Mais, fort heureusement pour sa critique, ce répertoire que des traditions restaurées de la veille *maintenaient en activité*, ne se soutenait plus à la scène que par l'admiration de quelques connaisseurs, survivants de l'ancien régime. Le public nouveau *n'y comprenait rien*. Et si l'on voulait citer les meilleurs feuilletons de critique relative chez Geoffroy, il faudrait choisir ceux qu'il a consacrés à la comédie depuis Quinault jus-

1. *Débats*, 16 déc. 1813 (I, 292-298).
2. *Id.*, 1er fév. 1812 (I, 399).
3. *Id.*, 13 niv. XI. — 3 janv. 1803 (I, 436).

qu'à Lesage et Dallainval, feuilletons plus intéressants encore pour la psychologie des spectateurs et pour l'influence réciproque du théâtre et des mœurs, que pour l'histoire littéraire.

Geoffroy part d'un fait : Regnard se joue devant les banquettes ; on a sifflé *les Bourgeoises de qualité*, et *Turcaret* scandalise. Pourquoi ?

Geoffroy en a très bien vu les raisons, lesquelles peuvent se réduire à deux principales.

La première, et la plus importante, est celle-ci : la Révolution a si profondément modifié la société française que la plupart des ridicules attaqués dans les comédies de Dancourt, de Lesage, de Dallainval, ne sont plus sentis.

Par exemple :

Qu'est-ce qu'il y a, dans *le Chevalier à la mode*, de très particulier, au siècle de Louis XIV? (Remarquez bien que la question est posée par Geoffroy lui-même.) C'est l'empire de la noblesse, même pauvre, sur la richesse roturière;... c'est l'ascendant extraordinaire des gens de qualité sur toute la classe bourgeoise; c'est cette espèce d'enchantement, cette vertu magique dans leur ton et dans leurs manières, qui donnait de la grâce à leur impertinence, et changeait leurs insultes en politesses[1].

Ainsi s'explique la jalousie de Mme Patin, si riche cependant, envers une comtesse ruinée, — et la prudence avec laquelle M. Serrefort use de sa fortune, en un temps où le luxe n'est permis qu'aux nobles. — Comment comprendre *les Bourgeoises de qualité* et *les Bourgeoises à la mode, à moins de se reporter au temps où Dancourt écrivait*[2] ?

La distinction des bourgeoises et des femmes de qualité n'existe plus; il n'y a qu'une classe qui marque dans la société, celle des femmes riches. *Il n'était pas possible autrefois* aux bourgeoises, même avec de l'argent, d'imiter tout à fait les femmes de qualité; et les efforts qu'elles faisaient pour s'élever au-dessus de la roture, fournissaient aux poètes comiques des traits originaux... Une partie du ridicule des *Bourgeoises à la mode* est donc *anéantie par le nouveau système social* qui n'admet plus que l'inégalité des fortunes[3].

Et Geoffroy insiste sur tous les traits de mœurs propres à la fin du grand règne : la fureur du jeu dans les maisons particulières[4]; les mésalliances (surtout à propos de *l'École des Bourgeois*)[5], la situation sociale des gens de robe, de petite robe principale-

1. *Débats*, 10 juin 1806 (II, 243).
2. *Id.*, 14 mars 1807 (II, 254).
3. *Id.*, 18 mess. x. — 7 juillet 1802 (II, 259).
4. *Id.*, 18 mess. x. — 7 juillet 1802 (II, 260); — 14 mars 1807 (II, 255).
5. *Id.*, 13 mess. xi. — 2 juillet 1803 (II, 436).

ment, des *robins*, que Dancourt poursuit sans cesse de ses sarcasmes (*la Maison de Campagne*, *les Bourgeoises de qualité*, *l'Été des coquettes*, etc.) [1]; les financiers (*Turcaret*)... Là-dessus Geoffroy a écrit des feuilletons de premier ordre; il explique par des raisons historiques et sociales et le succès éclatant de la pièce en 1709, et l'indifférence hostile des spectateurs de son temps. Mais ne croyez pas qu'il reconnaisse à *Turcaret* le seul mérite d'une actualité satirique : nous verrons qu'il n'est pas moins habile à en faire ressortir la vérité absolue. — Quoi encore? ce sont des usages disparus, et dont le souvenir est indispensable pour goûter telle comédie de Dancourt, comme *l'Été des coquettes*, ou *la Maison de Campagne*... Bref, Geoffroy résume toute sa méthode sur ce point, quand il écrit :

Qu'est-ce que *l'Été des coquettes*? Que signifie ce titre? Qu'est-ce que des galants d'été? Fait-on l'amour l'été autrement que l'hiver? *Grandes questions dont la solution est nécessaire à l'intelligence de la pièce* [2].

Et le principal mérite de ces feuilletons sur la comédie du XVIII[e] siècle est dans cette *solution*.

Si Geoffroy s'était contenté d'*expliquer* à ses contemporains sur quels traits de mœurs, aujourd'hui effacés, reposait le comique d'un Dancourt ou d'un Lesage, il n'aurait accompli que la moitié de sa tâche. Mais il ne s'arrête pas là; aux mœurs d'autrefois il compare celles du XIX[e] siècle, et cherche à démontrer ceci : c'est que nous pourrions faire encore notre profit de ces leçons données il y a cent ans et plus.

Ainsi rapprochons, dit Geoffroy, les bourgeoises de 1692 avec les femmes de 1802. Si les actrices eussent voulu paraître sous le costume que portaient, il y a un siècle, les femmes de notaire et de commissaire, *le contraste des modes eût été frappant et risible; mais les mœurs sont presque les mêmes*.

Pourquoi donc sommes-nous indifférents ou scandalisés ? C'est que...

... dans l'espace d'un siècle, les ridicules particuliers de quelques folles sont devenus les *mœurs générales*... Dancourt, en se moquant de deux bourgeoises écervelées, avait pour lui toutes les femmes de qualité, toutes les bourgeoises raisonnables; et c'était alors la majorité... Aujourd'hui, il a contre lui toutes les femmes qui ressemblent aux bourgeoises à la mode, mais ne veulent pas se reconnaître dans le portrait qu'il en fait.

1. *Débats*, 14 mars 1807 (II, 254). — *Id.*, 17 prair. XII. — 6 juin 1804 (II, 248) — *Id.*, 11 prair. XII. — 31 mai 1804 (II, 264).
2. *Id.*, 11 prair. XII. — 31 mai 1804 (II, 265).

L'universalité des vices amène toujours l'hypocrisie des mœurs; et l'hypocrisie des mœurs détruit essentiellement toute espèce de comique pris dans la nature et dans la vérité [1].

Turcaret fournit encore à Geoffroy la matière de réflexions justes et piquantes sur les financiers.

Ce qui nuit le plus au succès de *Turcaret*, dit-il, c'est la *désolante vérité des mœurs et des caractères* [2].

Les gens d'affaires sont devenus depuis plus polis et plus aimables. sans devenir plus scrupuleux [3].

Et voici comment on pourrait rajeunir la pièce :

Otez à Turcaret sa perruque, son air niais, son allure de bonhomme; présentez un parvenu moderne, jeune, insolent, et vêtu à la mode; substituez aux anciens tours de passe-passe usités dans la compagnie des fermes. et que personne ne connaît plus, la tactique actuelle des financiers du jour, leurs moyens, leurs stratagèmes, leur jargon, vous aurez une pièce beaucoup plus conforme au goût du public [4].

Ainsi, les travers et les vices attaqués par Dancourt, Dallainval, Lesage, subsistent toujours au fond de la nature humaine; mais la forme en a changé; le *costume* est démodé, — et pour comprendre ce répertoire il faut un effort d'esprit dont le public n'est point capable.

Mais il y a, de cet abandon, une raison bien autrement profonde, et que Geoffroy a fait ressortir plus vivement encore.

VII

Si l'ancien répertoire comique, depuis Quinault jusqu'à Lesage, n'a plus de succès, c'est principalement parce que les spectateurs sont dégoûtés du *naturel*, de la *vérité*; parce que la *peinture fidèle des mœurs*, les leçons du ridicule, la satire vive et franche de nos travers et de nos vices, *sans aucun mélange de sensibilité ni de romanesque*, déplaît à une société de parvenus et d'hypocrites.

Tel est le *thème* que Geoffroy retourne et développe sans cesse, à propos des contemporains et des successeurs de Molière.

1. *Débats*, 18 mess. x. — 7 juillet 1802 (II, 258).
2. *Id.*, 30 juil. 1811 (II, 432).
3. *Id.*, 8 mess. x. — 17 juin 1802 (II, 424).
4. *Id.*, 21 therm. xi. — 9 août 1803 (II, 427).

Dans *la Femme juge et partie* de Montfleury, il y a de ces mots plaisants...

... qui aujourd'hui paraissent *grossiers*. Nous voulons, dit Geoffroy, que le goût des servantes soit aussi pur que celui des maîtresses, et qu'un rustre parle comme un courtisan : *le dégoût pour ce qui est naturel, franc et vrai, est le cachet du goût actuel* [1].

Quinault, dans *la Mère coquette*, a marqué un *discernement exquis* en prenant du côté plaisant le caractère principal, naturellement odieux.

Un moderne eût pris ce vice *au grave*; il eût fait d'un pareil sujet un drame pathétique ou moral... Mais *ce n'était pas encore la mode du galimatias sentimental* [2].

Crispin médecin de Hauteroche [3], *l'Homme à bonnes fortunes* de Baron [4], lui inspirent des réflexions analogues. Il préfère *le Jaloux désabusé* de Campistron au *Préjugé à la mode*, et loue l'auteur comme il a loué Quinault.

Mais sur ce point, il faut lire surtout les feuilletons relatifs à Regnard, à Dancourt, à Dufresny et à Lesage.

Les qualités et les défauts de Regnard n'ont jamais été mieux compris. Geoffroy reconnaît en lui un esprit *vif*, *naturel*, une *fleur de gaîté* libre et franche, une *verve aussi pétillante que la mousse du champagne* [5]. Tout cela n'est plus à la mode du jour.

Il faut au parterre des pointes, des jeux de mots, des antithèses, de petits traits qui ont l'air d'être fins [6]...

Regnard est dénué d'*intérêt*, c'est-à-dire de sensibilité. Rousseau lui reproche d'exciter notre sympathie pour des fripons : Geoffroy écrit à l'adresse de Rousseau un feuilleton d'une ironie sanglante, et réplique fort justement que notre *curiosité* seule est en jeu :

On veut voir le succès d'une ruse qui paraît bien ourdie. Loin d'encourager les filous, le poète apprend plutôt aux honnêtes gens à s'en défier [7].

Mais si le critique fait ressortir le talent original de Regnard, et s'il en veut à son siècle de ne le point goûter, il dit aussi :

1. *Débats*, 6 mess. x. — 25 juin 1802 (II, 200).
2. *Id.*, 26 vend. xii. — 20 oct. 1803 (II, 173).
3. *Id.*, 24 déc. 1807 (II, 203).
4. *Id.*, 10 et 15 therm. xi. — 29 juillet et 2 août 1803. — 14 av. 1810 (II, 217).
5. *Id.*, 26 juin 1806 (II, 367).
6. *Id.*, 2 sept. 1813 (II, 343).
7. *Id.*, 1er germ. xiii. — 22 mars 1805 (II, 358).

Ce n'est pas un sage, un observateur profond comme Molière; c'est un homme de plaisir qui *effleure* les vices et les ridicules, non pour les corriger, mais pour en rire. Regnard *ne creuse rien; il est tout en superficie* [1].

Aussi son mérite *léger* s'est-il *évaporé* :

Celui de Molière, composé de la plus saine philosophie, fondu dans le meilleur comique, semble avoir acquis des forces nouvelles [2].

Dufresny, comme Regnard, n'a pas assez d'*esprit*.

Il est à la fois trop naturel et trop fin [3]. — Son mérite est de bien saisir le ridicule, et le tact du ridicule est perdu aujourd'hui [4].

Il peint la pauvre nature humaine dans toute sa misère; ce n'est pas chez lui qu'il faut chercher des vertus et des qualités aimables : il ne voit et ne montre jamais que le ridicule et la difformité [5].

Dancourt, à plus forte raison, ce Dancourt bon, selon Rousseau, « pour amuser des libertins et des filles perdues », semble grossier et *bête*.

Il a, dit Geoffroy, le grand défaut d'être naturel et vrai; *il n'est ni philosophe, ni sentimental, ni romanesque;* il ne connaît ni les tirades, ni les sentences, ni les lieux communs de la métaphysique galante; il ne sait que peindre les mœurs bourgeoises et faire de jolies scènes : le pauvre homme [6]!

Les *Vestales de notre scène* refusent de jouer ses pièces [7]; on siffle *les Bourgeoises de qualité* [8]; les spectateurs, les spectatrices surtout, s'effarouchent de sa crudité; pure hypocrisie, dont Geoffroy s'indigne :

Nous sommes devenus si scrupuleux, dit-il en termes d'une ironie très forte, si réservés, si sévères sur le langage, que nous aimons beaucoup mieux sur la scène des filles qui font des enfants que des valets qui font des plaisanteries un peu libres... Le vice en action et la vertu en paroles, c'est la morale du théâtre moderne [9].

Mais c'est surtout en parlant de *Turcaret* que Geoffroy développe et précise ces judicieuses réflexions. Car, ce qui nuit le plus au succès de *Turcaret* (j'ai cité plus haut déjà cette remarque)

1. *Débats*, 26 juin 1806 (II, 367).
2. *Id.*, 2 sept. 1813 (II, 343).
3. *Id.*, 23 vent. XIII. — 13 mars 1805 (II, 334).
4. *Id.*, 26 déc. 1804.
5. *Id.*, ibid.
6. *Id.*, 18 mess. X. — 7 juillet 1802.
7. *Id.*, 8 therm. VIII. — 27 juin 1800.
8. *Id.*, 2 juil. 1811.
9. *Id.*, 20 flor. XIII. — 10 mai 1805 (II, 245).

c'est la *désolante vérité des mœurs et des caractères*. Le public est scandalisé par ce *ricochet de fourberies*. On ne veut plus sur la scène que des *vertus* et des *romans*, que des « êtres de raison qui *parfument la scène* de leurs perfections imaginaires [1] ». Geoffroy juge ces personnages beaucoup plus *ennuyeux* qu'*admirables* : il les trouve surtout *inutiles*.

Je veux voir les hommes tels qu'ils sont, dit-il; on ne peut jamais trop les connaître; je bâille à ces sentences parasites d'humanité et de bienfaisance qui, répétées sans cesse, sont toujours applaudies par le vulgaire, et ne sont jamais pratiquées de personne [2]...

A les regarder de près, ces scrupules du public sont assez étranges. La baronne semble une femme odieuse; pourquoi?

Elle n'étale point de sentiments nobles et généreux; point d'idées libérales, point de vertus philosophiques; pas la moindre sentence d'humanité, pas le plus petit acte de bienfaisance, aucune œuvre charitable; c'est un caractère d'un *naturel ignoble*. Si elle soulageait les malheureux et délivrait les prisonniers, si elle fondait un hospice avec l'or du traitant, elle paraîtrait au public presque aussi honnête, aussi intéressante que *Fanchon la vielleuse*... Il n'en aurait pas beaucoup plus coûté à Lesage de donner de l'éclat à sa baronne par *une forte couche de sensibilité et de philosophie*; mais ce n'était pas encore la mode, et les spectateurs *n'étaient pas alors assez niais pour prendre le change* : ils voulaient des caractères *vrais* et non des *bambochades sentimentales* [3].

Et l'on voit les femmes du monde, abandonnant *Turcaret* pour ne point entendre une personne *aussi immorale que cette baronne*, visiter au boulevard une fille qui a fait fortune avec sa vielle « et dont on a eu le secret de faire une héroïne, en dépit de la chronique la plus scandaleuse et la plus récente [4] ».

Geoffroy qui cherche toujours, en moraliste, à s'expliquer pour les expliquer aux autres, les causes de ces transformations sociales, se demande s'il faut imputer cette *perversité* à l'*hypocrisie des mœurs*?

Mais il écarte cette idée (non sans la retenir à part lui), et préfère une autre solution :

Il est plus naturel et moins triste de penser que, dans la foule des spectateurs actuels, il se trouve trop peu d'esprits assez délicats, assez cultivés, pour goûter et apprécier cette critique fine et enjouée des vices et des ridicules... Le faux, le romanesque, le clinquant sont en possession de séduire la multitude; et l'une des principales causes

1. *Débats*, 21 mess. XI. — 10 juillet 1803 (II, 429).
2. *Id.* (II, 418).
3. *Id.*, 5 juin 1803.
4. *Id.*

de la décadence des spectacles, c'est précisément le besoin qu'on en a, l'enthousiasme qu'ils inspirent, et la prodigieuse affluence de mauvais juges [1].

Ce qui ne l'empêche pas de terminer par cette remarque :

On veut absolument des vertus au théâtre, parce qu'il faut bien qu'il y en ait quelque part.

Voilà quelle est la méthode de Geoffroy, lorsqu'il juge Regnard, Dancourt, Dufresny, Lesage... Il ne les commente pas; *il les explique*; il les remet dans leur cadre pour les faire comprendre; il se demande pourquoi on ne les goûte plus.

Je me suis arrêté sur ces idées principales, pour qu'on sente bien quelle valeur et quelle opportunité elles avaient alors. Je n'ai plus qu'à renvoyer aux feuilletons réimprimés pour les appréciations de détail, et les analyses de chaque pièce. Là, à travers des observations fines, précises, toujours de nature à nous éclairer sur le vrai talent de chaque auteur, on constate la même insuffisance de critique sur le *métier*. Seul, Dufresny est apprécié sous ce rapport, et très justement. Geoffroy fait ressortir le défaut de plan et d'unité de *la Réconciliation normande* [2] et du *Mariage fait et rompu* [3]. Et l'on pourra compléter cela par un passage perdu dans le feuilleton consacré à *M. Musard* (de Picard); Dufresny y est présenté comme le type du Musard-poète [4].

Comment maintenant Geoffroy va-t-il apprécier les auteurs comiques du plein XVIIIe siècle, lui qui écrit :

Le romanesque est le plus grand ennemi du dramatique [5].

1. *Débats*, 26 déc. 1804.
2. *Id.*, 26 déc. 1804.
3. *Id.*, 23 vent. XII. — 14 mars 1804 (II, 331).
4. *Id.*, 4 frim. XII. — 26 nov. 1803 (V, 45).
5. *Id.*, 21 mess. XI. — 10 juillet 1803 (II, 429).

CHAPITRE VI

LA COMÉDIE AU XVIII[e] SIÈCLE

La comédie *classique* au XVIII[e] siècle : Piron et Gresset. — La *corruption* date de Destouches. — La Chaussée. — Sedaine. — Beaumarchais. — Diderot, Bouilly et Koztbue. — Marivaux et ses imitateurs.

I

Mettons à part, tout d'abord, les deux comédies vraiment *classiques* du XVIII[e] siècle, *le Méchant* et *la Métromanie*. « On les loue beaucoup et l'on n'y va guère », dit Geoffroy. Rien n'a changé, si ce n'est qu'on les loue un peu moins.

Sur *le Méchant*, un seul feuilleton important; la pièce se jouait cependant assez souvent : mais Geoffroy n'en disait que quelques mots. Cet unique feuilleton est encore une intéressante étude du *déplacement des effets*. Frédéric II avait fait représenter chez lui *le Méchant*; il n'y comprit rien; on lui répondit : « Allez passer six mois à Paris dans les sociétés du bon ton, et le style du *Méchant* sera pour vous très clair. » Geoffroy part de cette anecdote pour insister avec raison sur ce que les mœurs et le langage du *Méchant* ont en effet de particulier à un temps déterminé.

Quelles mœurs! dit-il. Quelle corruption! quelle effronterie! il n'était pas aisé, même aux Français vivant en province, de s'en former une juste idée : cette société, chef-d'œuvre de la politesse et du goût, était un *monstre inconnu* qui ne pouvait exister que dans le gouffre de Paris. — Est-il donc étonnant, ajoute-t-il, que le roi de Prusse, n'ayant pas une exacte connaissance de cet excès de dépravation et d'extravagance, n'entendit pas parfaitement tout ce brillant verbiage de Cléon, *qui peint fidèlement des mœurs uniques, extraordinaires*, fruits de la débauche combinée avec la philosophie [1]?

1. *Débats*, 18 therm. XI. — 6 août 1803 (III, 235).

Malheureusement, sur ce mot de *philosophie*, Geoffroy tourne court, et du *Méchant*, comme pièce, il n'est plus question.

Geoffroy estime fort *la Métromanie*, et il en veut à son temps de la dédaigner : la justesse des pensées, la perfection du style, la finesse des plaisanteries, l'absence de *sensibilité*, autant de mérites que le public ne goûte plus. Mais, après tout, Geoffroy met exactement le doigt sur les causes réelles de cette froideur :

Personne, dit-il, ne voit ce qu'il y a de si heureux et de si riche dans la peinture d'un poète ridicule : *ce travers n'est pas assez général, il ne tient pas d'assez près à l'humanité pour être un bon sujet de comédie* [1].

La preuve, c'est que la *métromanie* n'est plus à présent un *travers*. Piron se cachait pour faire de la poésie; aujourd'hui tout le monde est poète, et s'en vante. Voilà pourquoi...

... les belles scènes de Baliveau avec Damis et avec Francaleu, qui seront toujours des chefs-d'œuvre d'art et de style, *commencent à ne plus rien signifier* [2].

Il y a quelques années, on a remis à la scène au Théâtre-Français, *le Cercle* de Poinsinet. Nos meilleurs *soiristes* auraient pu recopier et « signer des deux mains » le feuilleton écrit par Geoffroy le 11 août 1809, feuilleton qui commence ainsi :

Cette petite pièce, autrefois très comique, *est aujourd'hui une énigme* pour les spectateurs et pour les acteurs : ni les uns ni les autres n'y entendent rien. Les mœurs et les ridicules dont on se moque dans cette comédie n'existent plus [3].

Geoffroy prend un à un les principaux personnages — le colonel, l'abbé, le médecin, le robin, le poète, — et, s'attachant surtout à l'interprétation, il excuse les acteurs de n'avoir pas bien rendu *des rôles dont ils n'ont pu voir les originaux*.

A la bonne comédie, Geoffroy rattache encore *les Trois Sultanes* de Favart [4], et le *Dupuis et Desronais* de Collé; là, bien que le sujet soit présenté du côté sentimental, il ne faut pas croire que nous ayons une *comédie larmoyante*. « Collé était *incapable de s'oublier jusque-là* [5]. » Et Geoffroy, incapable de louer un ouvrage de ce genre!

1. *Débats*, 6 juin 1806 (III, 301).
2. *Id.* (III, 302).
3. *Id.*, 11 août 1809 (III, 363).
4. *Id.*, 12 flor. XI. — 1er mai 1803 (III, 312).
5. *Id.*, 7 frim. XII. — 29 nov. 1803 (III, 329).

II

La *corruption* de la comédie date, pour Geoffroy, de Destouches même. Dans la préface du *Glorieux*, celui-ci se vante « d'avoir pris un ton qui a paru nouveau » ; maintenant, la *nation* ne se plaît aux comédies « que si elle trouve dans cet agréable spectacle non seulement ce qui peut le rendre innocent et permis, mais même ce qui peut contribuer à l'instruire et à la corriger ». En citant ce passage, Geoffroy est presque indigné. Car, enfin, Destouches n'était pas un *philosophe* ! Mais il voulait *relever son métier* ; il avait été ambassadeur à la cour d'Angleterre pendant sept ans.

Peut-être ce caractère de négociateur a-t-il imprimé à ses comédies cette gravité qui le distingue de ses joyeux confrères... *On dirait qu'il veut corriger et ennoblir, par la morale, ce qu'il y a de bouffon dans le métier* : il ne se permet d'être plaisant qu'autant qu'il convient à un ancien membre du corps diplomatique [1].

On peut regarder Destouches comme *le précurseur des nouveautés qui, depuis, ont corrompu la comédie*, sous prétexte de la perfectionner : dans *le Glorieux* même, il est déjà *romanesque* et *pathétique* [2].

Le mot *corrompu* peut être discuté ; mais le fait est exact : et Destouches est bien considéré aujourd'hui par tous nos critiques, comme le *précurseur* d'un genre nouveau. « *Le Glorieux* est une comédie larmoyante plutôt qu'une comédie de caractère : elle nous conduit à La Chaussée plutôt qu'elle ne nous ramène à Molière. » Qui dit cela ? M. Lanson, lorsqu'il étudie les origines de la comédie larmoyante [3]. Et sans doute ses analyses sont plus fines, plus méthodiques, plus systématiques aussi que celles de Geoffroy ; mais, enfin, Geoffroy avait très bien vu en Destouches ce que nous y voyons aujourd'hui.

Il complète cette affirmation par une remarque sur le succès tardif du *Dissipateur*, comédie refusée par le Théâtre-Français en 1736, et jouée en 1753.

Peut-être le rôle de l'honnête friponne, de cette Julie qui ruine son amant pour le sauver, effraya-t-il le goût timide des comédiens de ce

1. *Débats*, 25 brum. XI. — 16 nov. 1802 (III, 292).
2. *Id.*, 18 vend. XII. — 11 oct. 1803 (III, 422).
3. Lanson, *Nivelle de la Chaussée*, in-8, Paris, 1887, p. 122. Il faut lire ces huit pages sur Destouches, vraiment très ingénieuses et très fines ; on les comparera aux *feuilletons* un peu lourds, et piquants toutefois, pleins d'indications brusques, de traits lumineux, que M. Lanson, si bien informé, a certainement connus.

temps-là : ils craignirent que cette honnêteté, sous les livrées de la friponnerie, ne parût plus bizarre qu'intéressante; peut-être l'héroïsme du valet Pasquin, et le désespoir tragique de son maître, leur parurent-ils peu convenables au bon genre de la comédie. S'ils avaient reçu et joué la pièce en 1736, il était très possible qu'elle éprouvât une disgrâce, *le public n'étant pas tout à fait assez mûr pour de telles inventions; mais quand ils jouèrent le Dissipateur*, en 1753, *l'art avait fait en dix-huit ans de grands pas vers sa décadence* : la friponne honnête, le valet héros, firent la fortune de la pièce [1].

La méthode est donc la même que tout à l'heure, à propos des successeurs immédiats de Molière. Geoffroy fait dépendre le succès d'une comédie de l'état social et du déplacement des effets.

Destouches nous mène à La Chaussée, à l'originalité duquel Geoffroy rend exactement justice quand il écrit :

Je crois que c'est lui faire trop d'honneur, de le regarder comme l'inventeur et le fondateur de cette espèce de comédie larmoyante qu'on appelle drame; *mais il l'a renouvelée, il l'a établie avec succès sur la scène française* [2].

Geoffroy, on l'a vu, attribue le peu de succès d'un Regnard ou d'un Dancourt, à l'absence d'*intérêt* et de *sensibilité* dans leurs comédies. Le *romanesque* et le *pathétique* font, par contre, tout le succès de La Chaussée. Or, « le romanesque est le plus grand ennemi du dramatique [3] », car « l'objet du théâtre est de tracer une *image fidèle* du cœur humain et de la société; le roman n'en donne que des *idées fausses*; il n'est propre qu'à égarer l'esprit, qu'à corrompre le cœur [4] ». Ce *romanesque*, Geoffroy le poursuivra chez Marivaux, chez Beaumarchais; il le condamnera surtout dans *Misanthropie et Repentir*, dans *l'Abbé de l'Épée*, et chez tous les imitateurs de Kotzbue et de Bouilly. — Aussi estimera-t-il les pièces de La Chaussée et de ses successeurs, suivant qu'elles seront, ou plutôt suivant qu'elles lui paraîtront moins romanesques : à ce titre, la pire est *Mélanide*, et la moins mauvaise *l'École des Mères*. Il est vrai que *l'École des Mères* est aussi la moins originale, et *Mélanide* la plus hardie.

Eh bien, soit; par l'intérêt et le pathétique, nous en demeurons d'accord, on peut faire réussir de misérables pièces. Abandonnons à Geoffroy *l'Honnête criminel* de Fenouillot de Fal-

1. *Débats*, 16 fév. 1811 (III, 396).
2. *Id.*, 24 prair. XI. — 13 juin 1803 (III, 207).
3. *Id.*, 21 mess. XI. — 10 juillet 1803 (II, 429).
4. *Id.*, 15 vend. XIII. — 7 oct. 1804 (III, 198).

baire [1], l'*Eugénie* de Beaumarchais et *la Mère coupable* [2], *Misanthropie et Repentir* [3], *l'Abbé de l'Épée* [4]. Disons avec lui :

Dans tous les lieux où il y a peu de littérature, le drame triomphe : en province, dans les pays étrangers, dans les colonies, on court avec enthousiasme à des farces pathétiques [5].

Mais est-ce à dire que l'intérêt et la sensibilité *excluent* nécessairement la peinture, non des ridicules, mais des *mœurs* au sens général du mot? Nous ne le croyons pas. Et la preuve, c'est à Geoffroy lui-même que nous la demanderons : Geoffroy a beau dire en effet que *le Préjugé à la mode* n'est que *le travers d'esprit d'un petit nombre de fous sans principes et sans mœurs*, il semble reconnaître que le préjugé existait, puisqu'il s'élève avec véhémence contre les *philosophes*, auteurs de *ces doctrines destructives de la famille* [6]. — Il suffisait que quelques libertins de bon ton eussent attaché une sorte de honte à l'amour conjugal, pour qu'il y ait là un dangereux exemple à ridiculiser; je dis *ridiculiser*, car c'est bien ce que La Chaussée a fait dans cette *comédie larmoyante* : Durval croyait agir en homme de meilleur ton, il devient parfaitement ridicule; c'est ainsi que Molière en use à l'égard de Philaminte et de M. Jourdain : La Chaussée traite une matière plus sérieuse, voilà tout.

Est-ce que *Mélanide*, quelque dose de *romanesque* qu'il puisse y avoir dans l'intrigue, ne traite pas une question sociale de la plus inquiétante vérité? Geoffroy juge cette pièce immorale et dangereuse; mais son point de vue est faux. Mélanide touche, *quoique* coupable, *parce qu'elle* est abandonnée. Ce n'est pas un encouragement donné aux *filles pressées*, comme le dit crûment Geoffroy : la leçon est à l'adresse des séducteurs.

Il peut donc y avoir, — et c'est tout ce qu'il s'agit d'établir contre Geoffroy, — *sous des incidents romanesques* des sujets *vrais* — et, sous un jargon *sentimental*, des pensées *justes*. Et disons que Geoffroy l'a reconnu à demi, lorsqu'il avoue que La Chaussée « est resté raisonnable dans un genre extravagant [7] ».

1. *Débats*, 20 vend. XI. — 12 oct. 1802 (IV, 126). — Cette pièce est pour lui une *parade tragique* et *philosophique*.
2. *Id.*, 20 mess. X. — 9 juillet 1802 (III, 405); 11 mess. VIII. — 30 juin 1800 (III, 420).
3. *Id.*, 14 nov. 1803 (IV, 174).
4. *Id.*, 9 frim. IX. — 30 nov. 1800 (IV, 250).
5. *Id.*, 15 vend. XIII. — 7 oct. 1804 (III, 198).
6. *Id.*, 5 frim. XIII. — 26 nov. 1804 (III, 203).
7. *Id.*, 24 prair. XI. — 13 juin 1803 (III, 209).

Ajoutons aussi qu'il nous est bien aisé, à nous, d'être équitables pour La Chaussée, en qui nous apprécions le mérite de nos contemporains. Nous lui savons gré d'avoir *établi* un genre où de nos jours ont excellé Émile Augier et Dumas fils. Mais si l'on songe à la descendance immédiate de *Mélanide* et du *Préjugé à la mode*, à cette folie de romanesque incohérent, à ce déluge de sensiblerie, qui envahirent la scène française, dépravèrent le goût du public, et compromirent si longtemps non seulement le succès de Molière mais encore la nature essentielle de la comédie, — peut-être alors ne jugera-t-on pas Geoffroy trop sévère à l'époque où il écrivait. De même, pour le *mélange* du comique et du tragique. Geoffroy n'en voit que la *juxtaposition*, — chose bien différente, — lorsqu'il discute les idées émises par Voltaire dans sa préface de *l'Enfant prodigue*[1]. Il n'a point encore d'exemple de l'habileté merveilleuse avec laquelle quelques-uns de nos contemporains ont su trouver les points de contact entre deux éléments aujourd'hui réconciliés.

Il est plus favorable à Sedaine, autre ancêtre de notre comédie actuelle. Mais il le loue surtout d'avoir créé, dans son *Philosophe sans le savoir*, « trois caractères *qui appartiennent essentiellement à la comédie* »; ce sont Antoine, Victorine et la marquise. Victorine lui inspire quelques lignes charmantes, que Sainte-Beuve n'eût pas désavouées :

> Sedaine, dit-il, est, je crois, le premier qui se soit avisé de peindre sur la scène cette amitié innocente et naïve qui ressemble à l'amour et n'est pas encore lui, quoiqu'elle en ait déjà toutes les inquiétudes et toutes les vivacités : espèce de sentiment mixte plus doux que l'amour même, moins dangereux, plus pur, qui ne prend que la fleur des plaisirs de l'amour, et ne connaît que les jouissances du cœur[2].

Mais ce qui fait à nos yeux le mérite tout *moderne* de la pièce, paraît presque un défaut aux yeux de Geoffroy; et son avis est, au fond, fort juste. La pièce ne se soutient « que par des petits moyens, qu'à force de hasards et de suppositions peu vraisemblables ». Le principal fondement est « la lubie d'un vieux domestique qui a mauvaise tête et de mauvais yeux ». Nous aimons beaucoup aujourd'hui ces fragiles échafaudages de banalités en équilibre; notre amour-propre est engagé dans ce tableau fidèle de notre vie quotidienne : — nous ne nous savions pas si intéressants.

1. *Débats*, 26 mess. XII. — 15 juillet 1804 (III, 104).
2. *Id.*, 6 mars 1810 (III, 324).

On pense bien que Mercier, avec sa *Brouette du vinaigrier* et son *Déserteur*, est fort malmené. Mercier! le détracteur de Corneille, de Racine et de Molière!

De bonnes âmes, dit Geoffroy, ont crié contre ce blasphème... Mais le peuple a sanctionné les impiétés de Mercier, en prostituant les applaudissements et la gloire à des rapsodies qui déshonorent notre scène et nos anciens chefs-d'œuvre [1].

Nous abandonnons Mercier, avec son *dialogue boursouflé*, ses *déclamations collégiales*, à la colère de Geoffroy; mais nous aurions aimé qu'à propos du *Père de famille*, il discutât plus sérieusement les théories de Diderot. Le feuilleton qu'il consacre à Diderot est bon en soi, mais il est occupé presque tout entier par l'appréciation de son rôle philosophique. Sur ses théories dramatiques, Geoffroy est d'une sévérité injuste. Ce sont, pour lui, *des chefs-d'œuvre de niaiserie lourde et sérieuse*. Je le soupçonne d'avoir lu trop rapidement les *Entretiens* sur *le Fils naturel*, et l'essai *Sur la poésie dramatique*. Ici, vraiment, pour un critique si capable de juger, Geoffroy fait preuve d'une singulière légèreté.

Ces préventions ont entraîné Geoffroy dans une autre erreur. Qu'il ait condamné sévèrement *Eugénie* et *la Mère coupable*, personne ne s'en plaindra. Mais ses feuilletons sur *le Barbier de Séville* et sur *le Mariage de Figaro* sont peut-être ceux qui nuiront le plus à sa réputation. Ces articles sont habilement composés, l'étude des circonstances sociales et historiques y tient une place légitime. Mais pourquoi va-t-il jusqu'à refuser toute vraisemblance, toute vérité, toute moralité, à ces deux ouvrages?

Uniquement occupé de faire ressortir les défauts, il oublie et l'habileté scénique, et la verve, et le dialogue, et ce qu'il y a de profonde philosophie sociale dans cette *folle journée*. Nous avons là un des exemples les plus curieux des dangers auxquels est exposée la critique relative et historique, lorsqu'elle n'est pas équilibrée par la critique littéraire. Geoffroy eût pris *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro* comme œuvres d'art, il ne les eût pas replacés dans leur temps, il n'eût pas été obsédé par les causes *relatives* de leur succès, que très certainement il aurait loué ce qui mérite de l'être [2]. Mais

1. *Débats*, 24 juin 1807 (III, 395).
2. Cf. *Beaumarchais et ses œuvres*, par E. Lintilhac. Paris, Hachette, 1887, in-8.

quoi? il ne pense plus qu'à la philosophie, à la Révolution, à Beaumarchais lui-même, et il écrit :

Le succès du *Mariage de Figaro* est le plus grand scandale de ce temps-là [1].

III

Mais à propos de quel auteur qui cependant avait osé s'écarter de la voie tracée par Molière, Geoffroy a-t-il écrit ceci :

Ce genre de comédie, quoique romanesque et très inférieur à la peinture des vices et des ridicules, est cependant préférable au tragique bourgeois, à ces drames absurdes pleins d'aventures extravagantes, où l'on ne trouve que de lugubres chimères et des déclamations fatigantes : *il y a du moins une sorte de vérité dans ces mouvements du cœur;* il en résulte des situations qui peuvent s'allier avec le comique; l'esprit, la délicatesse, le sentiment y dominent [2].

Il s'agit de Marivaux. Et Geoffroy ajoute :

Si l'on a soin d'en écarter le mauvais goût, l'affectation, et le jargon néologique, *cette espèce de comique a son prix, et peut tenir son rang sur la scène après les bonnes pièces de caractère et d'intrigue.*

Lisez les trois feuilletons réimprimés dans le *Cours*, sur *les Fausses Confidences*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *la Surprise de l'amour*; il y a, sans doute, des réserves sévères, en particulier sur l'*expression*, le *mauvais goût*, le *bavardage*... Mais qui de nous ne les fait pas, ces réserves? dans le terme de *marivaudage* n'enfermons-nous pas quelques critiques [3]? Cela posé, il faut bien convenir que Geoffroy a très bien compris, et souvent très heureusement défini, la *tactique galante* de Marivaux.

S'il dit en effet que la défaite d'Araminte (*Fausses Confidences*) est trop prompte, il ajoute :

Les connaisseurs admirent *l'art de l'auteur, qui a su répandre une couleur de vraisemblance* sur un événement aussi extraordinaire... Marivaux a donné à son Araminte un caractère propre à rendre sa prompte défaite un peu moins invraisemblable.

Et après une analyse de ce caractère :

La voilà précisément dans la disposition où elle doit être pour aimer et pour épouser le premier homme qui lui plaira.

1. *Débats*, 9 prair. x. — 29 mai 1802 (III, 411).
2. *Id.*, 9 fruct. xi. — 27 août 1803 (III, 228).
3. Cf. *Marivaux et ses œuvres*, par G. Larroumet, Paris, Hachette, in-8.

Geoffroy cite alors quelques circonstances bien choisies, et conclut :

Ces traits et une foule d'autres *répandus çà et là par une main habile, préparent le spectateur au dénouement*, quelque étrange qu'il soit [1].

Cette fois nous avons bien, semble-t-il, quelques-unes de ces critiques de *métier*, que nous avons souvent regretté de ne point rencontrer dans les feuilletons consacrés à Corneille, à Racine ou à Molière.

En analysant *le Jeu de l'amour et du hasard*, Geoffroy va au fond du sujet. Il remarque, en effet, que Marivaux, dédaignant d'étudier les mœurs et les caractères, *s'est égaré dans le labyrinthe du cœur des femmes*, et que, dans les femmes, il n'a peint qu'une seule chose : *la manière dont elles se laissent surprendre par l'amour, et les efforts qu'elles font pour déguiser aux autres et à elles-mêmes une passion naissante* [2]. Il complète ainsi cette observation, à propos de *la Surprise de l'amour* :

Les autres poètes et romanciers nous présentent un amour tout formé et déjà robuste, qui se prononce et se déclare par des discours et des actions. Marivaux, au contraire, n'expose sur la scène qu'un sentiment faible, honteux, équivoque dans sa naissance, dont on rougit, dont on se défend, auquel on conteste ses titres et son nom, et dont les amants ne commencent à convenir qu'à la fin de la pièce, en s'épousant [3].

Ainsi, dit encore Geoffroy, *la Surprise de l'amour* qui est le titre de deux pièces de Marivaux, est *le sujet de toutes les autres*; et s'il considère comme un *grand défaut* cette monotonie de sujets, il croit ce défaut compensé par *un très grand mérite* :

L'inépuisable fécondité avec laquelle Marivaux a su varier ce fond uniforme et l'intérêt qu'il a su y répandre [4]...

De même, si l'*intarissable babil* des femmes est fastidieux,

... on est dédommagé de tous ces désagréments par des situations piquantes, par des détails enchanteurs, par des mots très heureux [5].

On peut dire du genre autant de mal qu'on voudra; mais dans ce genre, Marivaux est un modèle unique [6].

L'histoire de la société, est sans doute plus agréable pour les bons esprits, et surtout plus instructive; mais ce roman du cœur a ses

1. *Débats*, 11 oct. 1808 (III, 222-223).
2. *Id.*, 9 fruct. x. — 27 août 1801 (III, 225).
3. *Id.*, 17 frim. XIII. — 8 déc. 1804 (III, 229).
4. *Id.*, 9 fruct. x. — 27 août 1801 (III, 225).
5. *Id.* (226).
6. *Id.*, 5 frim. XI. — 26 nov. 1802.

charmes : on s'intéresse à la destinée de ces petits amours qu'un instant fait éclore, qui ne vivent qu'un jour, et qui parcourent en si peu de temps leurs divers périodes, jusqu'au mariage qui doit être leur tombeau [1].

Enfin, qui le croirait? Geoffroy semble pousser ses contemporains vers l'imitation de Marivaux, lorsqu'il dit, sans aucune ironie :

C'est peut-être le genre de comédie qui convient le mieux à l'état actuel de notre société, de même qu'au talent de nos auteurs et de nos acteurs [2].

Mais si Geoffroy s'est montré juste envers Marivaux, il a concondamné sans pitié ses imitateurs.

La Coquette corrigée de Lanoue lui inspire deux feuilletons sévères, et tout à fait judicieux. — D'abord, la pièce pèche par la base. Lanoue réunit dans un même cadre le cynisme des *roués*, et les *capucinades de la sensibilité*. L'intrigue est vide ; et ce vide est comblé par des lieux communs et des tirades à prétention. — Et nous arrivons à la condamnation absolue, — trop absolue, nous l'avons dit, — du genre tout entier...

... genre faux et romanesque, qui éblouit par une vaine apparence d'esprit et de sentiment... *La comédie veut des situations prises dans les mœurs de la société et dans l'usage commun de la vie...* Ce genre plaît aux femmes, par la raison que les romans leur plaisent; il plaît aux auteurs, parce qu'il est facile à traiter ; il plaît aux acteurs, parce qu'il est aisé à jouer; *mais la critique doit le combattre comme destructif de l'art, et diamétralement opposé à la nature du poëme dramatique* [3].

Je signalerai encore parmi les feuilletons solides et fins tout à la fois, où la doctrine et la discussion minutieuse sont habilement enchaînées, ceux que Geoffroy a écrits sur *le Jaloux sans amour* d'Imbert. Le caractère du jaloux, pris en lui-même et dans l'action de la pièce, y est étudié d'une manière ingénieuse ; ce caractère n'est pas sans analogie avec celui du mari de *Francillon*, et il y a dans *le Jaloux sans amour* une maîtresse, rivale de l'épouse, dont on parle beaucoup et que l'on ne voit point, qui fait penser à Rosalie Michon. A en juger par les critiques sévères qu'il adresse au rôle de la femme délaissée, en laquelle il voudrait « plus d'énergie, plus de caractère, et un autre courage que celui de souffrir », Geoffroy n'eût pas accueilli défavo-

1. *Débats*, 9 fruct. x. — 27 août 1802 (III, 226).
2. *Id.* (III, 227).
3. *Id.*, 2 fév. 1810 (III, 265).

rablement la vengeance de Francillon. Quant au dialogue, « il étincelle de cette sorte d'esprit qui brille dans les musées et athénées, dans les almanachs et dans les boudoirs, mais qui s'évapore au théâtre[1] ».

Geoffroy reconnaît donc en Marivaux, malgré de sévères restrictions, un observateur et un peintre du cœur humain; il lui pardonne son *jargon métaphysique* en faveur d'une vérité minutieuse et originale. Mais il repousse avec force, il condamne avec la sévérité la plus rigoureuse, tout ce qui caractérise le *faux marivaudage*, depuis Lanoue jusqu'à Dumoustier. Son robuste bon sens en a fait justice chaque fois qu'il l'a rencontré, aussi bien chez ses contemporains que dans le répertoire.

C'est ici qu'il conviendrait de discuter les feuilletons de Geoffroy sur Colin d'Harleville et Fabre d'Églantine. — Mais à quoi bon? Quand nous aurons dit que ces articles sont justes, précis, souvent heureux dans la louange et la critique, — et que notre jugement s'accorde de tout point avec celui de Geoffroy, nous ne pourrons rien ajouter. Qu'il nous suffise donc, — puisque après tout nous n'écrivons pas une histoire de la comédie, — de signaler ces feuilletons, comme tant d'autres, parmi ceux dont notre temps doit encore faire son profit.

1. *Débats*, 15 mai 1813 (III, 344).

LIVRE II

LES CONTEMPORAINS

CHAPITRE I

LA TRAGÉDIE

La tragédie *usée* dès 1800; goût persistant du public; deux groupes d'auteurs tragiques. — Les *néo-classiques* : Mazoyer, Aignan, Baour-Lormian, Le Hoc, Delrieu, Luce de Lancival, Briffaut. — Les *mélo-tragiques* : Lemercier, Raynouard, Legouvé, Jouy, Aignan, Carion de Nisas. — *Pinto*; *le Roi et le Laboureur*.

I

Le 3 juillet 1796, Clément écrivait dans son *Journal littéraire* : « Ne peut-on pas dire que *la tragédie est un genre usé*? Je ne sais pas si un jour entier suffirait pour compter toutes les pièces qui ont paru depuis quarante ans. De cette multitude, il en reste trois ou quatre, je ne dis pas qu'on lit avec plaisir, mais qu'on voit paraître sur la scène avec quelque intérêt. Ne serait-il pas avantageux pour les lettres que nos écrivains voulussent bien se persuader que la tragédie est un genre épuisé dont les compositions avortées n'offrent depuis longtemps que des formes bizarres et monstrueuses? »

Geoffroy est du même avis; pas une seule tragédie nouvelle que cet admirateur passionné de Corneille et de Racine n'ait attaquée et presque anéantie. Avec une impitoyable sûreté, il saisit et signale les défauts essentiels, vices de construction, faiblesse des caractères, emphase ou langueur du style. *Il n'est jamais dupe* ni d'une étiquette, ni de ce que j'appellerai le badigeon classique.

Si Geoffroy avait, tout en « démolissant » *Isule et Orovèse*, *les*

Templiers, *Tippo-Sahib*, loué *Thésée*, *Polyxène* ou *Ninus II*, — on aurait raison de ne voir en lui qu'un pédant de collège, satisfait s'il entend les personnage se nommer « Seigneur » et « Madame ». Mais personne n'excelle, comme lui, à démêler les apparences, à secouer d'une main rude les oripeaux traditionnels, pour saisir la charpente et palper les muscles. Il se rend compte des raisons pour lesquelles Corneille ou Racine le transportent ou l'émeuvent, et, d'un air de pitié, il renvoie à l'école les écoliers qui singent les maîtres.

Si donc quelqu'un a contribué à discréditer, par la critique solide et par l'ironie, les tentatives néo-classiques au théâtre, c'est Geoffroy. Il a inspiré au public l'esprit de discernement qu'il pratiquait lui-même, et l'a habitué à ne pas croire qu'une tragédie soit une pièce en cinq actes et en vers, au titre antique, aux personnages honorablement connus dans les classes, au style abstrait et incolore. L'éducation fut longue. On sait de quels applaudissements fut étourdi l'auteur d'*Hector*, — et de quelles injures Geoffroy, rebelle à l'admiration, fut poursuivi par le poète et par les journalistes.

Dira-t-on que Geoffroy aurait dû arrêter ses contemporains dans cette voie sans issue, et les pousser résolument vers le drame historique? C'est peut-être exiger beaucoup d'un critique antérieur à l'avènement du romantisme au théâtre, d'un connaisseur qui ne sait rien de plus beau qu'une belle tragédie, et qui espère toujours qu'un rejeton vigoureux va sortir enfin d'un arbre que la vieillesse n'atteint pas.

Tout en souhaitant l'avènement de ce poète tragique, Geoffroy ne le sent pas venir. Il s'irrite contre le drame, mais il écrit :

> Un drame qui attache et intéresse est supérieur à une tragédie qui ennuie [1].

Nous le verrons bientôt saisir avec une singulière perspicacité le sens dans lequel tend à se transformer le genre tragique en décadence, et dire à propos du *mélodrame* :

> C'est un bâtard de Melpomène qui pourra bien quelque jour étouffer l'enfant légitime et succéder à tous ses droits [2].

Sur ce point, sa critique nous réserve une véritable prophétie.

Mais, ce qui l'intéresse, ce sont beaucoup moins les procédés

1. Cf. p. 157.
2. *Débats*, 30 août 1806.

par lesquels on peut faire une bonne tragédie, que le rapport du genre avec les mœurs de son temps. Geoffroy avait d'abord constaté, de la part du public, une certaine indifférence :

Il semble, disait-il en 1802, que la grande tragédie de la Révolution ait détruit le genre, et n'ait plus laissé de larmes dans les yeux des Français pour des infortunes imaginaires [1].

Cette défaveur dure peu. La tragédie redevient à la mode. Geoffroy n'y voit pas un retour au bon goût, loin de là ; car, d'un autre côté, on bâille à Molière, et la salle est vide quand on donne *la Métromanie* ou *le Méchant*. Fidèle à sa méthode, il cherche dans le cœur humain d'abord, puis dans l'état présent de la société les motifs de cette réaction.

La tragédie, écrit-il, par cela même qu'elle est hors de la nature et de la vérité, plaira toujours davantage au vulgaire [2].

Et encore :

Le peuple, de tout temps, a préféré la tragédie : les sots ont un cœur comme les autres : il ne faut point d'esprit pour sentir des passions, il en faut pour sentir le ridicule [3].

Or, tout le public, au lendemain de la Révolution, est *peuple* ; il l'est par ses instincts naturels, et surtout par ses prétentions de parvenu. Quelle finesse et quel à-propos dans les réflexions suivantes !

Les comédiens se trompent, s'ils s'imaginent qu'un spectacle gai et comique soit un bon spectacle de dimanche ; il faut au contaire à la multitude tout ce qu'il y a de moins naturel, des déclamations ampoulées, des sentiments romanesques, des actes héroïques de vertu, des aventures merveilleuses : *il n'y a pas de spectateurs qui affectent plus de dédain pour le comique que les gens du peuple... Ils ont entendu dire que les farces sont pour le peuple, et personne ne veut être peuple.* Admirer et pleurer, sont des fonctions nobles qui prouvent la bonté et la sensibilité du cœur ; le rire est bourgeois, et, qui pis est, méchant : une femme de chambre croit avoir les sentiments d'une princesse, quand elle a pleuré à un drame [4].

La preuve que le public aime la tragédie à la fois par amour-propre et par besoin de fortes émotions, c'est que Racine plaît moins que Corneille, Corneille moins que Voltaire, — c'est que même à *Zaïre* et à *Sémiramis* on préfère *le Roi Lear* ou *Gabrielle*

1. *Débats*, 21 prair. x. — 10 juin 1802.
2. *Id.*, 17 avril 1804.
3. *Id.*, 5 juin 1812.
4. *Id.*, 8 therm. x. — 27 juillet 1802.
5. *Id.*, 5e compl. viii. — 22 sept. 1800.

de Vergy. Ici encore, Geoffroy cherche des raisons morales et sociales. *Le Roi Lear* « avait étonné en 1783 »; aujourd'hui « le public veut des passions effrénées, de l'extraordinaire et de la folie [1] ». — « La Révolution nous a blasés sur les atrocités [2] » et cela tellement « qu'à moins de faire du théâtre la place de Grève il ne faut plus que les poètes tragiques se flattent de produire quelque émotion [3] ».

Il est juste d'ajouter que la faveur officielle et la prédilection personnelle de l'Empereur pour la tragédie, — que de grands artistes comme Talma, de retentissants débuts comme ceux des Duchesnois et des Georges, — sont autant de raisons qui contribuèrent à raffermir le goût du répertoire tragique et à soutenir de tristes nouveautés.

Si l'on demande encore pourquoi cet acharnement des auteurs à s'enfermer dans les trois unités classiques, alors que le drame leur offrait un champ plus large et plus fécond, nous répondons avec Geoffroy que les succès tragiques sont les grands succès, que réussir avec une tragédie en cinq actes et en vers sur cette scène où règnent *le Cid*, *Andromaque* et *Zaïre*, devant un public de soi-disant connaisseurs, c'est là vraiment triompher. Plus les chutes sont fréquentes, plus les spectateurs se montrent exigeants, — plus nombreux et ardents s'élancent les poètes téméraires ; c'est à qui donnera un *Pyrrhus*, un *Hector*, un *Alhamar*.

Comme — d'autre part — le public, à qui l'on annonce une *tragédie*, se prépare à la juger par comparaison avec le répertoire classique, en y cherchant l'observation de certaines règles, les auteurs, quels qu'ils soient, se gardent bien de changer *la forme*. « La fo-orme », disait Brid'oison. Et tous les poètes tragiques de l'Empire ont le respect scrupuleux de la *forme* : le *cadre* est classique : les unités y sont, et les monologues, et les scènes de confidence, et les narrations au cinquième acte, etc. Seulement, les uns ne mettent rien du tout dans ce beau cadre, et prennent le vide pour la simplicité; et les autres y mettent tellement de choses que le cadre craque, et que les personnages y étouffent.

De là, deux groupes.

Le premier comprend Legouvé, Mazoyer, Baour-Lormian,

1. *Débats*, 24 oct. 1803.
2. *Id.*, 24 déc. 1804.
3. *Id.*, 3 frim. IX. — 24 nov. 1800.

Delrieu, Luce de Lancival, Briffaut. Ceux-là font des tragédies honnêtes, construites avec soin, écrites avec application, mais tellement vides qu'on éprouve une certaine pitié sympathique pour les auteurs qui se sont imposé une telle besogne. Racine, sans doute, n'avait pas des actions plus compliquées, mais il avait une psychologie. Les personnages de Voltaire ou de La Harpe n'étaient point vivants par eux-mêmes : mais dans *Brutus*, *Mahomet* ou *Mélanie* vivaient les passions du poète et de ses spectateurs; ce sont œuvres de polémique, aujourd'hui mannequins, hier machines de guerre; et à défaut de psychologie humaine, on y peut retrouver celle du siècle. — Mais sous le Consulat et l'Empire, tout manque à la fois. Point de vérité générale, pas d'intérêt actuel. On a tort même d'appeler cela des tragédies de collège, ce qui laisserait supposer qu'on y trouve l'ardeur maladroite et l'imagination exubérante de la jeunesse; — vous les croiriez plutôt sorties d'un hospice de vieillards.

Les autres tombent dans un excès différent et réellement absurde. Reconnaissons en effet que les premiers étaient logiques avec eux-mêmes et croyaient de bonne foi suivre les règles classiques. Au contraire, les Lemercier, les Arnault, les Raynouard, les de Jouy, et quelques autres, ne touchent pas, eux non plus, à la *forme*; mais ils bouleversent complètement le fond. Comme Ducis, — qui reste, d'après Grimm, et Geoffroy, le plus frappant exemple de la plus célèbre bévue dramatique, — ceux-là enferment dans les limites de vingt-quatre heures et les bornes d'une place publique des actions qui, par leur nature même, exigeraient plusieurs années et cinq décors. — Bien plus, au lieu de choisir une seule passion, et de la prendre, comme le recommande Diderot, « ni trop près ni trop loin de sa fin », — au lieu de considérer leur pièce, suivant le précepte de Beaumarchais, comme « le dernier et le plus intéressant chapitre d'un roman », ils mettent en scène le roman tout entier, *mais en vingt-quatre heures*. Leurs innovations forment donc, avec le cadre qu'ils ont puérilement ou hypocritement respecté, un contresens perpétuel.

Sans examiner ici comment ces tragédies dont l'étiquette seule était classique, contenaient en germe le drame romantique préparé d'autre part par le mélodrame, voyons d'abord de quelle manière Geoffroy a jugé les poètes de ces deux catégories.

II

1. Geoffroy a écrit sur le *Thésée* de Mazoyer deux de ses bons feuilletons[1]. Mazoyer avait pris pour sujet la reconnaissance de Thésée par son père Egée, au moment même où Médée, qui a surpris le secret de sa naissance, veut le faire empoisonner.

Il n'y avait pas là, dit Geoffroy, après avoir exposé la légende, de quoi faire une tragédie dans le goût français. Voyons comment l'auteur a su ajuster au théâtre cette tragédie fabuleuse.

Le critique a raison de juger sévèrement l'action : le jeune Thésée, instruit du secret de sa naissance, la révèle aux spectateurs; aussi la reconnaissance du père et du fils perd-elle tout intérêt de surprise. Ce n'est pas tout; il ne veut se découvrir à Egée qu'en public, dans le temple, entouré de ses compagnons... Et Geoffroy, tout en convenant que la scène est théâtrale, en fait ressortir l'invraisemblance. Juste observation; mais où nous pouvons surprendre une des faiblesses du *feuilleton*.

Aujourd'hui, en effet, nous ne condamnerions plus cette scène en elle-même; nous accuserions seulement le poète de *n'avoir pas su la préparer*. C'est une très heureuse idée théâtrale, que d'avoir reculé la reconnaissance du père et du fils jusqu'au cinquième acte, et que d'y avoir convoqué les guerriers et le peuple. Geoffroy trouve qu'il était plus naturel et plus vraisemblable que Thésée se découvrît à son père dans un entretien secret? Il devait dire, ou plutôt nous dirions : ce qui est *bizarre*, c'est que Mazoyer n'ait pas donné à Thésée, à Egée, à Médée, des caractères tels, et ne les ait pas placés dans de telles circonstances, que cette reconnaissance *ne pût se faire autrement*. — Nous avons déjà fait ressortir combien la critique de Geoffroy était, sous ce rapport, différente de notre critique contemporaine.

Peut-être le *feuilleton* a-t-il inspiré les auteurs d'une parodie de *Thésée*? Geoffroy observe que, dès qu'il faut agir, les personnages entreprennent d'interminables discours; et, dans un de ses feuilletons postérieurs, il dit : « Le titre de cette parodie est la meilleure critique de la pièce ». Ce titre est *Taisez-vous*[2]*!*

1. *Débats*, 6 frim. et 29 flor. IX. — 27 nov. 1800 et 20 mai 1801 (IV, 268).
2. *Id.*, 17 frim. IX. — 8 déc. 1800.

Son dernier mot, Geoffroy le donne quelques mois après :

Thésée n'est pas une de ces tragédies bouffonnes qui atteignent au sublime du ridicule; c'est une composition sage et *raisonnablement ennuyeuse*; on n'y rit point, mais on y pourrait dormir [1].

Ce jugement convient à toute la catégorie de pièces que nous étudions.

2. Mêmes critiques à la *Polyxène* d'Aignan.

L'auteur a puisé dans les bonnes sources : sa pièce est raisonnable, régulière et d'une simplicité antique.

Cela devrait suffire, semble-t-il, à un critique aussi épris des Grecs et du XVIIe siècle, et qui accuse si souvent ses contemporains de produire des monstruosités! Mais, tout au contraire, Geoffroy accuse Aignan d'avoir imité de trop près Euripide son modèle et de « *n'avoir pas assez consulté le goût de son siècle* ». Il consacre un feuilleton tout entier à prouver que les mœurs grecques, et surtout les mœurs homériques, sont trop différentes des nôtres pour intéresser le public actuel :

Quand on travaille pour des Français, il est quelquefois dangereux de trop imiter les Grecs [2].

3. Rien à dire d'un *Astyanax* [3], tombé le 10 août 1805 à la Comédie-Française, et dont Geoffroy constate la chute, — ni d'un *Antiochus Epiphane* [4] joué pour la première et unique fois le 21 mars 1806. Malgré ses déclarations [5], et contre son habitude, Geoffroy n'y a pas insisté.

4. Il a, au contraire, écrit plusieurs feuilletons importants sur l'*Omasis ou Joseph en Égypte* de Baour-Lormian [6]. Cette pièce, jouée le 13 septembre 1806, obtint un vif succès; Talma, Damas, Mlles Mars et Volnais la soutinrent assez longtemps. Le 6 octobre suivant, le Vaudeville en donna la parodie [7], — honneur

1. *Débats*, 29 flor. IX. — 20 mai 1801 (IV, 274).
2. *Id.*, 25 niv. XII. — 16 janvier 1804 (IV, 467).
3. *Astyanax*, trag. en 5 actes et en vers, de Alma (joué par Damas, Saint-Prix et Mlle Duchesnois). Chute complète. Cf. *Opinion du parterre*, t. III, p. 253.
4. *Antiochus Epiphane*, trag. en 5 actes et en vers, de Chevalier, joué par Saint-Prix, Damas, Baptiste aîné, Mlles Duchesnois et Bourgoin. Cf. *Opinion du parterre*, t. IV, p. 94.
5. *Débats*, 11 août 1805.
6. *Omasis* fut représenté le 13 sept. 1806 (Talma, Damas, Baptiste aîné, Michelot, Mlles Mars et Volnais). Cf. *Opinion du parterre*, t. IV, p. 109.
7. *Omazette ou Joset en Champagne*, au Vaudeville (*Débats*, 13 oct. 1806, VI, 12). Cf. *Opinion du parterre*, IV, p. 223.

qui toujours pique la susceptibilité d'un auteur, mais satisfait sa vanité. Enfin, dans le rapport de l'Institut sur les prix décennaux, *Omasis* est désigné pour une *mention*. A lire *Omasis*, nous n'éprouvons pas, il faut l'avouer, un fatal besoin de sommeil; mais nous ne pouvons nous défendre d'un sympathique ennui. Telle a été l'impression de Geoffroy qui cependant voyait dans sa nouveauté, dans tout le prestige d'une remarquable interprétation, une tragédie aux apparences vraiment classiques, — et qui surtout, n'ayant pas entendu l'éclatante symphonie romantique, était « capable d'ennui » à un degré que nous ne soupçonnons pas.

Geoffroy commence par féliciter Baour d'avoir su limiter son sujet, et d'avoir négligé l'épisode de *Putiphar* que Montreux, en 1610, s'était hasardé à mettre en scène. C'est sur la reconnaissance de Joseph et de ses frères que se trouve établie toute la pièce.

Mais, dit Geoffroy, une reconnaissance fournit une *situation* et non pas une *tragédie*. L'auteur était sûr d'un beau dénouement; *mais encore faut-il une intrigue afin que ce beau dénouement puisse dénouer quelque chose.*

Cette fois, nous sommes en pleine critique dramatique, et tout ce qui va sortir de cette première observation est excellent. En effet, la conspiration inventée par le poète « ne met pas le héros dans un assez grand danger et produit fort peu d'effet »; et l'amour que Joseph éprouve pour la princesse Almaïs gâte le sujet. Pour éviter de rendre Joseph amoureux, l'abbé Genest [1] l'avait représenté marié; Geoffroy juge le remède pire que le mal :

Joseph ne doit avoir ni femme ni maîtresse; il ne doit avoir qu'un père et des frères...

Au moins, la reconnaissance est-elle habilement préparée, et l'auteur en a-t-il su tirer le même parti que l'abbé Genest? Non, dit Geoffroy.

Le Joseph de Baour n'a pas de raison pour ne pas se faire connaître sur-le-champ à ses frères : il n'y en a point dans la pièce, et la reconnaissance est plutôt *reculée jusqu'à la fin par le besoin du poète* qu'elle n'est filée et préparée avec art : c'est une circonstance imprévue qui l'amène, et *quoique retardée si longtemps elle n'en est pas moins brusque.*

Geoffroy ne se contente pas d'opposer à la pièce de Baour-Lormian celle de l'abbé Genest dont il donne une longue et

1. Le *Joseph* de l'abbé Genest est de 1710.

intéressante analyse; il fait plus, et rebâtissant le plan de Baour, il lui prouve qu'on pouvait tirer meilleur parti de la conspiration. Joseph devrait faire arrêter ses frères comme complices de la trahison de Siméon...

... et leur reprocher avec une feinte colère, leur ingratitude et leur scélératesse, en leur rappelant adroitement le crime dont ils se sont rendus autrefois coupables? Il me semble, ajoute-t-il, qu'il serait bien plus intéressant que Joseph attendît, pour se faire reconnaître, le moment où ses frères, après avoir vainement protesté de leur innocence, n'attendraient plus que la mort; cela jetterait une grande variété dans la scène : *Joseph, du moins, agirait;* ce ne serait plus un être purement passif, qui fatigue par une bonté uniforme et insipide.

La valeur de cette observation ne peut être bien sentie qu'après la lecture d'*Omasis*; on y constate en effet à quel point Geoffroy a raison de chercher un moyen, tiré de la nature même du sujet, pour rendre vraiment *dramatiques* « des vertus louables *qui ne commencent à se mettre en action* qu'à la fin de la pièce ». Grâce à ce plan nouveau, « les frères de Joseph qui ne servent qu'à embarrasser la scène, et qui ne sont là que les auditeurs des contes de Jacob, *deviendraient des acteurs intéressés à la chose...* »

Quant au style, Geoffroy reconnaît qu'il y a « beaucoup de vers heureux et naturels, un grand nombre de traits d'une sensibilité douce », mais aussi de la mollesse, de l'emphase, et toujours de la prolixité.

L'auteur, dit-il, s'efforce d'imiter Racine, mais il l'imite comme l'écolier imite son maître, et n'en prend que les défauts [1].

Il semble que les auteurs de la parodie *Omazette ou Joset en Champagne* se soient directement inspirés des feuilletons de Geoffroy. Celui-ci avait dit : « Almaïs est la princesse la plus inutile qui ait jamais balayé les planches. » Radet et Desfontaines nous montrent la princesse *Inutilis* qui passe son temps à regarder par la fenêtre « en prenant la précaution d'avertir ses camarades de ne pas finir sans elle ». — Un médecin tâte le pouls de Joset, qui est sur le point de se faire reconnaître de son père et de ses frères, et lui dit : « Il n'est pas encore temps »; raillerie très fine contre la langueur de l'action et le *retard* du dénouement [2].

Cinq ans plus tard, Baour-Lormian donnait une nouvelle tragédie, *Mahomet II* [3]. Cette pièce représentée la première fois

1. *Débats*, 15 sept. et 5 oct. 1806 (IV, 358).
2. *Id.*, 13 oct. 1806 (VI, 13).
3. *Mahomet II*. Cf. *Opinion du parterre*, t. IX, p. 192.

le 9 mars 1811, fut retirée par l'auteur après le 25 mars : elle ne parut que sept fois.

Le nouveau *Mahomet*, dit Geoffroy, me paraît très inférieur au *Mahomet* de Lanoue, joué avec le plus brillant succès en 1739, il y a aujourd'hui soixante-douze ans; depuis ce temps-là, l'art de la tragédie ne s'est pas perfectionné [1].

5. Voici venir une *Octavie* de Sourignière, représentée le 9 décembre 1806, avec Lafond, Saint-Prix, Desprès, Michelot, Mlles Duchesnois et Georges, et qui tombe *à plat* [2]. Geoffroy, le 11 décembre, se contente de signaler cette chute.

6. Plus intéressant était le *Pyrrhus* de Le Hoc, joué le 26 février 1807, avec Talma, Saint-Prix, Baptiste aîné, Mlles Raucourt et Bourgoin [3]. Geoffroy se montre bienveillant pour cette tragédie, malgré quelques critiques contre l'action [4]. La pièce fut arrêtée, en plein succès, par ordre du gouvernement impérial. Il y était question, en effet, d'un usurpateur, Alcétas, sur lequel Pyrrhus, héritier légitime, reconquiert son trône. La parodie [5] contenait un trait spirituel : Fifine (Iphise de la tragédie) demande son mouchoir parce qu'elle a l'habitude de pleurer en parlant; sa mère lui répond que c'est le moyen de ne faire pleurer personne [6].

7. Encore une tragédie bien oubliée, et qui obtint non seulement à son apparition, mais pendant tout l'Empire, un véritable succès. L'*Artaxerce* de Delrieu [7] fut joué pour la première fois le 30 avril 1808. Le départ soudain de Mlle Georges pour la Russie faillit interrompre les représentations; Mlle Bourgoin hérita du rôle, et l'on fit bon accueil à la nouvelle Mandane.

Geoffroy a consacré trois articles importants à *Artaxerce* [8]. Dans l'un, il établit une comparaison méthodique entre l'*Artaxerce* de Magnon (1645), le *Xerxès* de Crébillon (1714), l'opéra de Métastase (1724), l'*Artaxerce* de Lemierre (1766) et celui de Delrieu.

1. *Débats*, 12 mars 1812 (IV, 370).
2. Cf. *Opinion du parterre*, t. IV, p. 114.
3. *Opinion du parterre*, t. V, p. 81.
4. *Débats*, 1er et 4 mars 1807.
5. *P'tit Russ'* ou *les Acides*, donné au Vaudeville le 16 mars 1807 (par Pain et Rougemont).
6. *Débats*, 22 mars 1807. On trouvait dans cette parodie des *imitations* des acteurs du Théâtre-Français.
7. *Artaxerce*, représenté le 30 août 1808 (avec Lafond, Damas, Saint-Prix et Mlle Georges), valut à son auteur une pension de 2000 francs. Cf. *Opinion du parterre*, t. VI, p. 120.
8. *Débats*, 2 et 4 mai 1808, et 18 déc. 1810 (IV, 424).

Là, Geoffroy cherche à démêler la part d'originalité du dernier venu. Il montre fort bien comment Métastase a, par le changement d'un seul personnage, *fondé* et *fixé* une intrigue jusque-là flottante. — Dans Métastase, Artaban, capitaine des gardes, assassine Xerxès, père d'Artaxerce; le fils d'Artaban, Arsace, fidèle ami d'Artaxerce, est arrêté au moment où il vient de prendre des mains de son père le glaive teint du sang de Xerxès : il est accusé du crime, et son propre père, coupable, s'établit son juge. Voilà ce que Delrieu emprunte à Métastase; mais il modifie très heureusement la scène capitale. Dans Métastase, Artaban lui-même remettait l'épée sanglante à Arsace «... Donne-moi ton épée, prends la mienne; fuis, et cache ce sang à tous les yeux. » — Delrieu a rendu cette scène beaucoup plus théâtrale, — c'est-à-dire beaucoup plus utile à la suite de l'action : — Artaban sort de chez Xerxès, et montre à Arsace l'arme dont il vient de frapper le roi. Arsace la saisit et la contemple avec horreur. On entend du bruit. Artaban veut reprendre son épée; mais le fils fuit en l'emportant, malgré les cris qui le rappellent.

Ce changement fait honneur au sens dramatique de Delrieu. Geoffroy préfère la scène de Métastase; ou du moins, il ne loue point l'auteur français de l'avoir ainsi modifiée. Mais il nous donne sur cette situation, prise en elle-même, quelques remarques intéressantes, dans lesquelles on peut saisir, si je ne me trompe, la transition entre un certain dogmatisme classique et une tolérance vers laquelle le mène presque à son insu la pratique du *feuilleton*. Geoffroy, en effet, discute d'abord la vraisemblance du sujet et dit :

Il faut, pour jouir des beautés de la pièce, se prêter à d'étranges suppositions.

Mais il ajoute :

Il résulte de cette combinaison, *qui ne soutient pas l'examen*, une situation très singulière et dont l'esprit est étonné : un père criminel sans que personne le sache, excepté son fils; un fils innocent, sans que personne le sache, excepté son père... L'intrigue occupe et attache; *si la vraisemblance est quelquefois violée, c'est pour amener de beaux coups de théâtre.*

8. J'ai dit que Geoffroy n'était pas dupe des étiquettes ni des façades. Il semble qu'à l'annonce d'une tragédie tirée d'Homère, et dont Hector était le héros, l'ancien professeur de rhétorique aurait dû entonner d'une voix chevrotante le *Nunc Dimittis*... Jamais, au contraire, il ne fut plus sévère ni plus clairvoyant.

C'est le 1er février 1808 que la Comédie-Française représenta l'*Hector* [1] de Luce de Lancival. Les « petits critiques de café » applaudirent avec frénésie. — Geoffroy commence par louer l'auteur « d'avoir puisé dans le trésor de la mythologie ancienne », mais il ajoute aussitôt :

Que n'a-t-il choisi une action plus *théâtrale*, plus *intéressante*, plus *susceptible de mouvement et de variété*?

En effet, dit-il :

Les passions sont l'âme de la tragédie : celle de M. Luce en est totalement dénuée; et ce qui lui manque du côté du pathétique n'est point remplacé par l'admiration que l'héroïsme inspire.

Ainsi, Geoffroy va démontrer « que le plan de la tragédie est plutôt *épique* que *dramatique*; *que les descriptions*, *les récits*, *les amplifications*, *y tiennent lieu des passions et des situations théâtrales*, que le songe d'Andromaque et l'oracle de Polydamas, *moyens bien usés*, n'ayant pas d'influence directe sur l'action, ne sont que des *chevilles* et non des ornements »... Ne le suivons pas dans les détails de cette argumentation; citons seulement quelques traits. — Luce représente les Grecs demandant la paix lorsqu'ils sont vaincus, et cela par l'entremise de Patrocle. Geoffroy se récrie, et avec raison. — Andromaque apparaît un peu partout, au milieu des guerriers, et Patrocle vient lui proposer de l'aider à ramener la paix.

Ce rôle, dit Geoffroy, est absolument contraire aux mœurs grecques et à celles de tous les pays où les femmes se renferment dans les devoirs de leur sexe.

D'ailleurs...

... Andromaque est bien plus intéressante quand elle pleure son époux mort, que lorsqu'elle s'efforce de conserver son époux vivant.

Si les adieux d'Hector et d'Andromaque sont fort attendrissants dans l'*Iliade*, parce que l'on voit alors pour la première fois la femme d'Hector, ici on est déjà fatigué des gémissements continus d'Andromaque.

Au lieu de la faire soupirer dans tout le cours de la pièce, M. Luce aurait dû la réserver pour la scène des adieux; elle y aurait produit

1. *Hector* fut joué le 1er fév. 1808, par Talma, Damas, Saint-Prix, Lafond, Mlles Duchesnois et Gros. (Cf. *Opinion du parterre*, t. VII, p. 150.) — La parodie, assez faible, fut donné au Vaudeville, sous le titre du *Valet de carreau*. — *Feuilletons* des 5 et 10 fév. 1809.

bien plus d'effet... Les situations les plus attendrissantes doivent être les plus courtes quand le fond en est uniforme et manque de mouvement théâtral.

Geoffroy propose alors de donner à Hélène le principal rôle; l'idée est vraiment d'un « homme de théâtre », car Hélène, à la fois coupable et sympathique, est bien le personnage tragique tel que le définissait Aristote, et tel que nous l'aimons aujourd'hui; et puisque « les passions sont l'âme de la tragédie » Hélène eût occupé plus légitimement qu'Andromaque et qu'Hector lui-même le premier plan de la pièce. Elle aurait eu cet autre avantage, dit Geoffroy, « de faire supporter et plaindre aussi peut-être le personnage de Pâris ».

Geoffroy n'est pas séduit non plus par le style de l'élégant professeur de rhétorique. Il le juge peu naturel, en relève sévèrement les *effets*, les *traits*, — et la monotonie. Il reproche à Luce d'avoir risqué « quelques détails de mœurs antiques, absolument déplacés... Ces détails, précieux dans Homère, sont insipides dans une tragédie française. » Geoffroy, en dépit des romantiques, a pleinement raison. Tout ce qui, *au théâtre*, vient nous rappeler brusquement que les personnages agissant sur la scène sont d'une race, d'une civilisation, d'une religion trop spéciales, brise les liens qui nous attachaient à eux : la *sympathie* est rompue, et je ne crois pas que l'émotion dramatique puisse être faite de *curiosité*.

Maintenant, lisez *Hector*. Peut-être, avant d'y regarder de près, serez-vous portés à trouver Geoffroy bien sévère... Tant mieux; cela prouve qu'il y a montré dès le premier jour une pénétration critique vraiment supérieure, puisqu'enfin *Hector*, pour qui sait juger, n'est qu'une brillante amplification d'universitaire prétentieux.

9. A propos d'une *Vitellie* « en cinq actes et en vers » de M. de Selve, Geoffroy constate seulement [1] que la représentation (10 novembre 1809) a été un long éclat de rire, — et se jette sur l'histoire.

Un *Annibal* joué le 30 décembre 1811 [2], et tombé, fournit aussi à Geoffroy un bon feuilleton historique, — et ne mérite pas de nous arrêter.

1. *Vitellie* fut jouée par Lafond, Damas, Baptiste aîné, Mlles Volnais et Gros (Cf. *Opinion du parterre*, t. VII, p. 177).

2. *Annibal*, tragédie en trois actes de (?), n'eut qu'une seule représentation. D'après l'*Opinion du parterre* (IX, p. 212) il n'y avait pas de rôle de femme (*feuilleton* du 2 janv. 1812).

10. Si l'on ne connaît plus aujourd'hui presque aucune des pièces dont nous venons de parler, les critiques citent encore le *Ninus II* de Briffaut, ne fût-ce que pour rééditer contre la censure les plaisanteries d'usage. Pourtant, ce n'était pas la faute des censeurs si le *Don Sanche* de Briffaut ne donna qu'un insipide *Ninus II*; et j'imagine qu'il fût resté quelque chose du *Cid*, si Richelieu avait obligé Corneille à en dépayser le héros [1].

A ce propos, on peut se demander si Geoffroy a raison de chercher dans *Ninus II* [2], sinon de la couleur locale, au moins de la vérité historique. N'était-ce pas accabler Briffaut que d'écrire :

Ceux qui ont lu Hérodote ne pourront jamais comprendre l'audace de ce tribunal (devant lequel comparaît la reine Elsire, accusée du meurtre de Thamir, son époux) qui, sous les yeux du roi, entreprend de condamner une reine innocente. Comment l'auteur a-t-il osé placer en Assyrie, aux premiers siècles du monde, une compagnie de juges supérieurs aux rois, et qui ont un faux air de francs-juges d'Allemagne...

Cruelle épigramme, en vérité! Briffaut pouvait répondre que précisément, son tribunal était espagnol, et tout à fait conforme à la vérité historique de son vrai sujet. — Mais Geoffroy, cependant, était strictement dans son droit. Un peintre aurait représenté Marie-Antoinette sur l'échafaud : si le gouvernement révolutionnaire l'eût obligé à transformer son tableau en un *sacrifice d'Iphigénie*, je m'étonnerais cependant d'y voir une guillotine et des soldats armés de fusils. Recommencez votre tableau; je ne puis, tout en compatissant à vos ennuis, admettre en art des circonstances atténuantes.

D'autre part, la pièce, prise en elle-même, inspire à Geoffroy de très justes réflexions.

L'ouvrage, dit-il, est dans le genre de l'intrigue romanesque, *genre qui n'est excusable que par la vivacité de l'intérêt.*

Cet intérêt, Briffaut a cru le mettre dans les remords de Ninus, qui, jadis, a fait tuer son frère Thamir pour s'emparer de sa femme Elsire. Mais comment Ninus a-t-il laissé échapper Elsire, seule cause de son crime? comment celle-ci peut-elle, depuis dix ans, vivre dans une retraite que personne ne connaît, tandis que son fils Zorame est élevé à la cour de Ninus?

1. Cf. Brunetière, *Études critiques*, t. I, p. 260. — *Ninus II* fut donné le 19 avril 1813; la maladie de Baptiste aîné en interrompit la représentation; Napoléon, à son retour de Leipzig, interdit la pièce.
2. *Débats*, 22 avril 1813 (IV, 486).

Je sais bien, dit Geoffroy, que toutes ces aventures de l'avant-scène, ces fondements de l'intrigue et de l'intérêt d'une tragédie *sont dispensés d'une exacte vraisemblance*, et qu'on ne chicane pas trop les poètes sur les faits qui établissent leur fable ; mais quand ils nous ont conté dans l'exposition toutes leurs inventions préliminaires, *il faut qu'ils sachent les mettre en jeu*, de manière à nous plaire et à nous toucher.

Et voilà ce que Briffaut n'a point su faire; la tragédie...

... qui paraît d'abord si compliquée, est languissante et presque sans action, parce que la situation des personnages est toujours la même.

C'est ainsi qu'au milieu de l'*enthousiasme aveugle* de ses contemporains, le critique « proteste en faveur du goût ». Il ne décourage pas l'auteur, mais regarde *Ninus II* comme « un essai pour arriver à un meilleur ouvrage ».

Aucune de ces tragédies aux allures classiques n'a donc satisfait Geoffroy. L'accuser d'avoir obstinément cherché dans les nouveautés dramatiques de son temps « l'application de certaines règles », c'est méconnaître à la fois et ce qu'il y a de tolérant dans sa critique, et la sûreté impeccable de son argumentation. Qui ne serait frappé, au contraire, de retrouver chez lui, au lendemain même des premières représentations, presque tout ce que nous dirions aujourd'hui — si nous en étions capables — sur la vanité et la maladresse de ces œuvres oubliées? Qui pourrait nier qu'il n'ait fondé ses observations beaucoup moins sur Aristote et sur Boileau, que sur les lois essentielles, sur les *conditions d'existence* de la tragédie?

III

Parmi ces conditions d'existence, il en est une que Geoffroy semble avoir particulièrement comprise. — Racine définissait la *tragédie* : une *action simple* soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. — Nous venons de voir Geoffroy reprocher à Luce, à Baour, à Briffaut, d'avoir mal interprété la *simplicité* d'action : qui dit action simple, ne dit pas action vide et languissante, — et surtout qui dit *action*, ne dit pas récits, lamentations, gémissements, etc. Maintenant, voyons l'excès contraire. Peut-on, se demande Geoffroy, en substance, peut-on faire tenir dans les limites d'une *tragédie*, du moins dans une pièce où les règles extérieures de la tragédie sont ou paraissent être observées, autant d'événements qu'on en

mettrait dans un mélodrame, et certains caractères qui par leur nature même exigent cette multitude d'événements?

1. Le premier à qui Geoffroy applique ce genre de critique, est l'auteur d'*Agamemnon*, Népomucène Lemercier [1].

On a l'idée la plus incomplète de la façon dont Geoffroy a critiqué *Agamemnon*, si l'on s'en tient aux deux articles publiés par les éditeurs du *Cours*. A ces deux articles, il faut joindre un feuilleton du 28 novembre 1803, intitulé *Dernier mot sur Agamemnon*; il faut surtout que nous sachions dégager de la polémique rageuse qui les compromet, les *idées critiques* de Geoffroy. A en juger par certains passages, Geoffroy n'aurait rien compris à la beauté de l'*Orestie*, et c'est Eschyle lui-même, bien plus que Lemercier, qui paraît atteint par ces mots :

Un roi qui rentre chez lui au bout de dix ans, et que sa femme assassine pour mettre son galant sur le trône, n'offrait selon moi au poète qu'une atrocité ignoble et froide [2].

Mais, dans son feuilleton inédit, Geoffroy établit une comparaison entre Eschyle et Lemercier, et après avoir dit de l'*Orestie* qu'un *sublime galimatias* occupe une grande partie de l'action, il ajoute :

Un sujet de tragédie traité par un poète grec, n'en est pas pour cela meilleur pour les Français. Les spectacles doivent être conformes à l'esprit et aux mœurs du peuple auquel on les destine [3].

Il fait ensuite ressortir l'*intérêt* de la prophétie « dans laquelle Cassandre annonce en termes énigmatiques les horreurs qui se passent derrière le théâtre ». Nous arrivons enfin à la différence essentielle entre la pièce grecque et la pièce française :

Le poète grec, écrit Geoffroy, a judicieusement écarté toute idée d'adultère et de débauche. Clytemnestre y est représentée comme une femme artificieuse et profondément scélérate, incapable de toute espèce de remords; c'est la Cléopâtre de Corneille : cet affreux courage dans une femme fait frissonner d'horreur. *Le misérable Égisthe ne se montre qu'après le meurtre. Que faire sur la scène de ce vil personnage?* Sophocle, non moins sage, ne produit Égisthe, dans son *Électre*, qu'à la fin de la pièce, uniquement pour recevoir le châtiment dû à son crime. *Il n'y avait qu'un moderne qui pût s'aviser de faire des amours d'Égisthe la base d'une tragédie* [4].

1. *Agamemnon* est de 1795; la première représentation, de 1797.
2. *Débats*, 25 brum. XII. — 18 oct. 1803 (IV, 187).
3. *Id.*, 28 nov. 1803.
4. *Id.*, *ibid.*

Voilà le point de départ de toute l'argumentation. Selon Geoffroy, la présence continue de ce *vil brigand*, et « l'étalage d'une complicité adultère, d'une passion aussi grossière que criminelle entre un homme de cinquante ans et une femme de quarante », gâtent absolument le sujet. Ce n'est pas en moraliste que parle Geoffroy, c'est bien en critique dramatique ; car il reproche surtout à Lemercier d'avoir rendu Clytemnestre plus méprisable encore par les larmes qu'il lui fait verser :

L'énergie, la constance dans son projet sanguinaire eût été *plus théâtrale* : Clytemnestre au moins eût fait frémir, mais ce n'est plus qu'une malheureuse avilie par la faiblesse et la lâcheté qu'elle porte dans le crime.

Agamemnon, de son côté, n'est « qu'un mari débonnaire et bénin, qui pousse la complaisance jusqu'à la stupidité [1] ».

Mais, dira-t-on, l'idée de renouveler le sujet d'*Agamemnon* en donnant à Egisthe un rôle prépondérant, est par elle-même assez originale et vraiment « théâtrale »? Aussi Geoffroy le reconnaît-il, car il oppose à la tragédie de Lemercier celle d'Alfieri, et dit :

L'Egisthe italien est aussi vil, aussi odieux, mais plus artificieux, plus profond, plus vrai que l'Egisthe français... L'ascendant d'Egisthe sur Clytemnestre est marqué d'une manière plus frappante; et en général Alfieri est bien supérieur à son copiste par le nerf, par la précision, par la justesse et la netteté des idées, par la rapidité de la marche : *son ouvrage a du moins le mérite d'offrir le tableau d'une séduction bien combinée; elle est, il est vrai, atroce et infâme, mais elle est tracée avec une affreuse vérité et surtout sans lieux communs et sans galimatias* [2].

Geoffroy admet donc qu'on puisse tirer du rôle d'Egisthe ainsi conçu, des beautés dramatiques. Il accuse plutôt Lemercier d'avoir manqué son sujet.

Cependant à la pièce d'Alfieri, il préfère encore une tragédie représentée en 1680 avec grand succès, et dont l'auteur est Pader d'Assezan.

J'avoue que l'enthousiasme de Geoffroy ne m'a point gagné, à la lecture de la pièce. Quoique assez habile, ce plan détruit à fond le sujet; et dans sa préférence pour Pader d'Assezan, Geoffroy a trop cédé au désir d'écraser à tout prix l'*Agamemnon* de Lemercier.

Plus intéressants, toutefois, et plus *typiques*, sont les articles consacrés par Geoffroy à *Isule et Orovèse* et à *Christophe Colomb*.

1. *Débats*, 25 brum. XII. — 18 oct. 1803 (IV, 189-190).
2. *Id.*, 28 nov. 1803.

Le 8 frimaire an x, *le Journal des Débats* publiait la note suivante : « L'auteur d'une tragédie nouvelle qui doit être incessamment représentée au Théâtre-Français, sous le titre d'*Isule et Orovèse*, a la bonté de prévenir le public que le sujet de sa pièce a été puisé dans la fable de *Corésus et Callirhoé*, et qu'il a placé la scène dans la Gaule pour employer en son tableau des *couleurs nouvelles* ».

La pièce fut jouée dans le tumulte : il fallut s'arrêter au milieu du troisième acte.

Pourtant, dit Geoffroy, la fin devait être très pathétique : c'est une véritable perte pour les plaisants.

Dès le lendemain de cette chute, il avait consacré à *Isule* un long feuilleton, le seul que publie le *Cours*; on doit le compléter par les deux articles inédits des 17 et 18 février 1803.

Le sujet est l'amour d'un druide, Orovèse, pour la jeune Isule. Celle-ci est aimée par le chef gaulois Clodoer, et Orovèse le fait bannir. Cependant Orovèse, torturé par le remords, s'est retiré dans un ermitage où il fait pénitence. Isule, par hasard, l'y rencontre : le druide s'évanouit de saisissement. Cependant, Clodoer est revenu d'exil; il remporte une victoire dont le prix est la main d'Isule, et quand il réclame sa récompense, Orovèse se présente, déclare qu'Isule est réservée aux dieux, puis confesse son amour coupable et se poignarde; Isule en fait autant. — Geoffroy déclare la conception malheureuse...

... Quel homme, avec la moindre connaissance de l'art, a jamais pu s'imaginer qu'une dévote, séduite par un prêtre, fût un bon sujet de tragédie!... Qu'y a-t-il de plus froid que cette bigote Isule qui brûle pour un cafard cruel et féroce, tandis qu'elle n'a que de l'indifférence pour un brave guerrier, sauveur de son pays[1] !

Dans cette partie de sa critique, Geoffroy est excessif. Il ne sait pas, je l'ai dit, dégager une situation de la forme scénique qu'un maladroit dramaturge lui a imposée; et, parce que, en effet, la tragédie de Lemercier est absurde, il a condamné sans pitié un sujet qui, mieux traité, offrait de sérieuses beautés. J'aimerais mieux qu'il eût, malgré sa répugnance pour cette *bigote* et ce *cafard*, montré à Lemercier comment et pourquoi sa pièce était manquée; qu'il l'ait refaite et pétrie. Le vrai, c'est que l'auteur d'*Agamemnon* et de *Pinto* n'a rien su tirer d'une donnée assez dramatique ; le poète lui-même s'est jugé de la façon la

1. *Débats*, 13 fév. 1803

plus juste et la plus inattendue, quand, dans la préface qu'il publie en tête d'*Isule*, il dit : « Il me faut renoncer à l'art que j'ai cultivé toute ma vie, si je m'égarai en traçant la scène où le jaloux Orovèse dévoue sa maîtresse au fer des autels, et celle où lui déclarant un amour qu'excuse sa cruauté, il s'abandonne avec elle à une joie d'être aimé que sa mort prochaine rend si pathétique... Je ne me flatte pas d'inventer jamais un personnage au-dessus de ce grand prêtre amoureux et poète, dont le langage doit être hautement inspiré par son dieu, par sa passion et par son génie [1]. »

Lemercier, assurément, ne croyait pas si bien se définir; et Geoffroy qui cite ce passage comme « inspiré par le délire de l'amour-propre », devait plutôt y signaler l'aveu inconscient d'une incurable impuissance d'exécution, chez un homme doué d'une vigoureuse imagination dramatique.

Mais, d'autre part, reconnaissons avec Geoffroy que le style de Lemercier ressemble à s'y méprendre au style de Chapelain. Les citations contenues dans le feuilleton du 18 février 1803 sont choisies par un bon professeur de rhétorique et commentées avec une sûreté maligne.

Le *Cours* ne reproduit aucun passage du long article consacré, le 11 mars 1809, à *Christophe Colomb* [2]. Cette pièce intitulée par l'auteur *comédie shakespearienne*, fut, à la première représentation, applaudie avec fureur, et, à la seconde, vivement sifflée. Puis le calme se fit, et *Christophe Colomb* parut seulement une chose fort ennuyeuse. Mais voici ce que Geoffroy écrivit; on y retrouve le complément de ses opinions sur Shakspeare.

D'après l'annonce d'une pièce *shakespearienne*, dit-il, je m'attendais à plus de fracas, à plus de folies. *Ce qui me déplaît, ce n'est pas que l'ouvrage soit irrégulier, c'est qu'il est froid*... Ce n'est pas ainsi que travaille Shakespeare : ce sont toujours chez lui de nouvelles actions, de nouveaux tableaux; tout change, tout est en mouvement; une foule de caractères se succèdent; chaque scène est un incident. Le poète parcourt sans cesse tout l'intervalle qui sépare le sublime du trivial et du bouffon; ses personnages, ses situations, son dialogue, tout est étrange, bizarre, original, extravagant. Voilà ce que je cherche dans une pièce shakespearienne, *voilà ce que j'exhorte M. Lemercier à nous donner, au lieu de raisonnements et de tirades philosophiques. Je ne condamne pas sa pièce comme shakespearienne, mais comme ennuyeuse*. S'il faut violer la justice, disait Jules César, que ce soit pour régner; et

1. Cité par Geoffroy, *Débats*, 18 fév. 1803.

2. *Christophe Colomb*, 3 actes en vers, Odéon, 7 mars 1809. — Cf. *Opinion du parterre*, t. VII (1810), p. 285.

moi je dis, s'il faut violer les lois de la raison, que ce soit pour se livrer à des écarts amusants; car secouer le joug du bon sens et de l'art pour ne faire que des dissertations à la glace, ce n'est pas la peine : autant vaudrait être sage et régulier[1].

Ce passage me paraît d'une critique intelligente et large; et pour un homme qui en principe n'aime pas Shakspeare, c'est prouver que dans une certaine mesure il le comprend.

2. Nous allons voir la critique de Geoffroy contre les *tragédies mélodramatiques* se préciser et devenir plus *formelle*, à propos des *Templiers*[2].

De toutes les tragédies qui parurent sous l'empire, aucune ne fut plus vivement applaudie; aucune, non plus, n'excita davantage la verve et la colère du feuilleton. « Cette pièce... qui a été critiquée *avec tant de scandale par un seul journaliste!* » dit *le Journal de Paris*[3]... Les contemporains se crurent en présence d'un modèle définitif de la tragédie historique, patriotique, politique, dans le genre illustré par De Belloy. Mais si les feuilletons de Geoffroy firent d'abord scandale, si *le Courrier des spectacles* publia pour y répondre les plus outrageantes calomnies, — le fond de ces critiques s'imposa lentement au public; *les Templiers* virent leur succès diminuer et s'éteindre; il n'en resta bientôt qu'un récit boursouflé dont les *Recueils de Morceaux choisis* eux-mêmes ne veulent plus. En 1809, l'auteur des *Lettres Champenoises* reprenait contre la pièce les principaux arguments de Geoffroy, non sans y ajouter de spirituelles et mordantes remarques.

A lire ces feuilletons, il semble que Geoffroy ait été animé contre Raynouard par des raisons qui n'ont rien de *critique*. Il insiste en effet, et beaucoup trop pour nous, sur les données historiques de la pièce; il veut démontrer que *les Templiers* furent justement condamnés et que l'auteur a insulté l'Église et la royauté en attribuant au pape et à Philippe le Bel une condamnation précipitée fondée sur les plus vils motifs. — Prenons-y garde, cependant. Geoffroy s'arrête longuement sur cette question pour plusieurs raisons fort sérieuses : la première,

1. *Débats*, 11 mars 1809.
2. *Les Templiers* furent représentés au *Théâtre-Français* le 14 mai 1805, avec la distribution suivante : Philippe le Bel : Lafont; — Enguerrand de Marigny : Baptiste aîné; — Jacques Molay : Saint-Prix; — Marigny fils : Talma; — Jeanne de Navarre : Mlle Georges. (Cf. *Opinion du parterre*, t. III, 1806, p. 251.)
3. *Journal de Paris*, 26 juin 1805.

c'est qu'elle passionnait alors l'opinion publique; et nous pouvons bien dire que cette partie des feuilletons a perdu aujourd'hui son intérêt d'actualité, mais non pas qu'à sa date elle n'était pas vivante et comme obligée. En second lieu, pourquoi Geoffroy revient-il souvent sur l'histoire des Templiers? c'est que, ne pouvant nier le succès, il veut l'*expliquer* : ce succès est dû, selon lui, beaucoup moins au mérite de la pièce, qu'à des causes *extrinsèques*.

Les Templiers, aux yeux de la philosophie, dit-il, sont des victimes éclatantes du despotisme royal et sacerdotal; ce sont des hommes libres et courageux, brûlés par l'Inquisition pour des opinions et des actions un peu hardies... Tous les *penseurs* doivent savoir gré à M. Raynouard d'avoir essayé de réhabiliter à ses risques et périls la mémoire d'un ordre ou plutôt d'une secte de frères et amis, que les honnêtes gens étaient accoutumés depuis plus de cinq cents ans, à mépriser comme des misérables et de vils scélérats très justement punis par les lois [1].

Ainsi, on ne saurait dire qu'un *préjugé* dérobe à Geoffroy les beautés de la pièce; il ne s'attache à la question politique et religieuse qu'afin d'expliquer par le fanatisme *philosophique* le grand succès des *Templiers*. Et certes, il a mille fois raison! Car, dans la tragédie même, — qu'on en examine l'action, les caractères et le style, — trouvons-nous de quoi justifier l'enthousiasme des contemporains?

Un passage emprunté à l'article du 27 mai 1805, résume avec force les *conclusions* de Geoffroy :

Un procès criminel, dit-il, est toujours un fort mauvais sujet de tragédie; mais enfin, quand on a eu le malheur de le choisir, *il faut au moins ouvrir la scène au moment où le procès va être jugé, et inventer alors des motifs de crainte et d'espérance qui soutiennent l'intérêt jusqu'au jugement* : voilà ce que l'art prescrit. Mais M. Raynouard, peut-être, qui comptait moins sur son art que sur la nature contentieuse de son sujet, a rempli ses premiers actes de lieux communs et de détails historiques; *il ne fait arrêter ses Templiers qu'au troisième acte, et les expédie au cinquième avec une célérité incroyable*. Ce grand procès est pour lui l'affaire de quelques heures; à peine a-t-on le temps d'envoyer une assignation et les malheureux accusés sont déjà exécutés provisoirement... (Et il demande qu'on intitule la pièce *le Procès impromptu* [2].)

Cependant, dira-t-on, la profession de foi du jeune Marigny, qui chargé par son père, le chancelier, d'arrêter les Templiers, se déclare pour eux et revendique au moment du péril un titre

1. *Débats*, 18 mai 1805.
2. *Id.*, 22 mai 1805.

qu'il avait abandonné, constitue un assez beau coup de théâtre? Et l'intervention de la reine, qui, si près de la catastrophe, fait briller une lueur d'espoir, rend le dénouement plus pathétique? Geoffroy, en effet, n'a pas rendu justice à ces deux péripéties *prises en elles-mêmes*. Tout en admettant les critiques spirituelles qu'il décoche à Marigny et à Jeanne de Navarre, on ne peut nier que Raynouard n'ait fait preuve d'une certaine invention dramatique, en suspendant ainsi l'action. Là encore, comme nous l'avons remarqué pour *Isule et Orovèse*, c'est à la *scène toute faite* que s'est attaché Geoffroy, et non à la situation, heureuse en soi, dont le poète n'a pas su tirer les beautés qu'elle comporte. — Mais il a raison de dire, qu'entasser en vingt-quatre heures tant d'événements, c'est faire du mélodrame, et non de la tragédie. D'autre part, fonder une pièce sur deux ou trois belles scènes, belles surtout par l'*effet théâtral*, c'est se condamner au *remplissage* des intervalles. Ce défaut, difficile à saisir quand on entend jouer la pièce, parce que la curiosité vous soutient, et que le mouvement scénique vous porte d'une situation à la suivante, Geoffroy le sent et l'analyse avec le sang-froid d'un vrai critique.

3. Geoffroy a beaucoup insisté sur *la Mort de Henri IV* [1]. Il a d'abord fait ressortir l'imprudence prétentieuse de ce poète qui, après avoir rimé *le Mérite des femmes* et *la Mort d'Abel*, « a osé, sans guide, s'élancer dans notre histoire et mettre sur la scène un événement si voisin de nous ». Et quel événement!

Il y a des morts qui ne sont point tragiques, *parce qu'elles n'offrent pas de circonstances dignes de la tragédie*. La mort d'Henri IV, assassiné dans la rue par un scélérat, est sans doute un événement bien funeste, bien déplorable, qui saisit d'horreur et de pitié; mais ce n'est point un sujet théâtral, parce qu'il n'y a aucune grandeur dans les motifs comme dans les moyens [2].

Et Geoffroy fait ressortir la fragilité et l'invraisemblance de cette intrigue, qui amène par la jalousie de Marie de Médicis et l'ambition du duc d'Épernon la catastrophe du cinquième acte. Tout est réduit aux proportions mesquines d'un drame bourgeois. — On dira : Mais voilà précisément la nouveauté de cette pièce; les grands effets étudiés dans leurs petites causes :

1. *La mort de Henri IV*, tragédie en 5 actes de Legouvé; première représentation au Théâtre-Français le 25 juin 1806. Henri IV : Talma; — Sully : Damas; — d'Épernon : Lafont; — Marie de Médecis : Mlle Duchesnois. (*Opinion du parterre*, t. IV, 1807, p. 98.)
2. *Débats*, 8 juil. 1806 (IV, 160).

voyez *Pinto*, voyez *Bertrand et Raton*? — Les *grands effets* de *Pinto* et de *Bertrand et Raton* sont des révolutions; or, pour le Français, né frondeur, une révolution n'a en soi rien de *tragique* : chacun s'en promet merveilles. Souvent même, une révolution a son côté comique; on jouit du dépit des vaincus, des incidents d'une fuite précipitée, du changement soudain des amis de la veille... Aussi, n'y a-t-il point, à proprement parler, disparate et contradiction entre une intrigue *bourgeoise* et un dénouement de ce genre. Mais passer de ces querelles de ménage au crime de Ravaillac, c'est vraiment méconnaître la loi essentielle de l'unité dramatique.

Comment! et Hermione qui fait assassiner Pyrrhus! Geoffroy ne l'a pas oubliée.

On dirait, écrit-il, que M. Legouvé a voulu nous donner une parodie d'Hermione. La fille de Ménélas est outragée de la manière la plus sanglante; c'est une jeune amante qui ne peut contenir les transports de son dépit et de sa rage... Mais Marie de Médicis est une vieille femme... Elle avait alors trente-six ans, était mariée depuis dix ans et avait plusieurs enfants. Henri IV, objet de sa jalousie, était un homme de cinquante-sept ans... Une pareille jalousie est petite, mesquine, ignoble, comique [1].

Le personnage de d'Épernon est aussi mal choisi que celui de la reine, et Geoffroy dit justement qu'un pareil rôle eût mieux convenu à Concini; car il se plaint surtout que, l'intrigue une fois donnée, l'auteur n'ait su ni peindre un caractère ni traiter une scène.

Tout cela, dit-il, est horriblement froid : la maxime constante du théâtre, c'est que les scélérats qui combinent tranquillement leurs crimes, sans avoir ni grande passion qui émeuve, ni art profond qui étonne, sont ennuyeux et indignes de la tragédie [2]... Une femme faible et insensée, un courtisan lâche et perfide, un ambassadeur étranger plus vil encore, s'il est possible, *animés tous les trois par les plus petites passions*, ne sont point des conspirateurs qui puissent attacher : ils n'inspirent que du mépris et du dégoût, et leur bassesse va jusqu'au ridicule [3].

Quel est donc, dans tout cela, le reproche fondamental? Legouvé n'a pas su « peindre les caractères ». Or Geoffroy déclare que la beauté essentielle d'une tragédie historique consiste « dans la vérité et la force des caractères ». Cette formule

1. *Débats*, 27 juin 1806 (IV, 156).
2. *Id.*, 27 juin 1806 (IV, 157).
3. *Id.*, 8 juil. 1806 (IV, 160).

conviendrait à Shakspeare tout aussi bien qu'à Racine; ce n'est pas une *règle*, à la façon dont les entend M. Lysidas.

Geoffroy n'a peut-être jamais mieux critiqué le style d'une tragédie que dans ses deux feuilletons des 26 et 28 novembre 1806. Tout porte, dans cette vigoureuse et minutieuse discussion. Nous le remercierons surtout d'avoir fait justice des langoureuses périphrases dont Legouvé habille les *mots* historiques d'Henri IV.

4. Ne comptons pas, de grâce, le spirituel *Hermite de la Chaussée d'Antin* parmi les précurseurs du romantisme, sous prétexte qu'il a fait un *Tippo-Saïb* [1]. Un des biographes de Jouy écrit : « Son séjour dans cette belle partie du monde (l'Inde) a fourni à plusieurs de ses ouvrages ces couleurs locales, ces tableaux vrais et attachants qu'aucune imagination ne peut remplacer [2] ». Je voudrais bien que le même critique nous eût montré où est la *couleur locale* dans *Tippo-Saïb*? Il y en a bien davantage, assurément, dans *Zaïre* ou dans *la Veuve du Malabar*; car il faut nécessairement que l'action de Zaïre ait pour cadre un pays où croisés et musulmans sont aux prises; et, bien que les brahmines de Lemierre parlent le langage des philosophes, il est indispensable que la pièce se passe en une région où les veuves se brûlent sur le bûcher de leur époux. Mais, au lieu de Seringapatan, mettez Athènes ou Marseille; changez ces Indiens en Grecs ou en Gaulois, ces Français en Romains, la tragédie de Jouy n'y perdra qu'un titre. C'est à croire que le poète a été forcé, au rebours de l'infortuné Briffaut, de transporter aux Indes un drame emprunté à l'histoire ancienne.

Geoffroy s'arrête peu à ce défaut, qui d'ailleurs serait amplement compensé par des passions et des caractères. Il pénètre plus profondément dans la critique de la pièce, et y signale d'abord le manque d'action :

> Nos poètes, dit-il,... ignorent surtout le grand art de la variété, *ils laissent trop longtemps leurs héros et leurs spectateurs dans la même situation*. Tippo-Saïb est au même degré du malheur et du désespoir depuis le commencement jusqu'à la fin; sa perte était inévitable : cette *monotonie* est la source de cet ennui secret qu'on éprouve à la représentation, malgré les beautés qui réveillent de temps en temps [3].

1. *Tippo-Saïb* fut représenté au Théâtre-Français le 27 janv. 1813.
2. *Notice* sur *de Jouy* dans la *Biographie des contemporains* de Arnault, Jay, etc., reproduite au t. IX de la *Suite du répertoire du Théâtre-Français*, Paris, Dabo, 1823, p. 189.
3. *Débats*, 30 janv. 1813 (IV, 476).

L'analyse qui suit a des apparences de modération; mais Geoffroy ne manque pas de rapporter les incidents de la *première* assez orageuse, et où le succès fut plus que disputé. Il termine par cette observation :

J'ai dû insister sur le défaut d'action, de variété et d'ensemble; sur cette nouvelle manière de faire, *sous le nom de tragédie*, des drames où il n'y a que des conversations et des récits, et qui menacent l'art tragique d'une entière décadence [1].

Quelques jours après ce feuilleton, Jouy écrit à Geoffroy pour lui reprocher une erreur d'analyse; Geoffroy lui répond, et en convient. Enfin, le 8 février 1813, il revient une dernière fois sur *Tippo-Saïb*, où il déclare ne trouver « que des événements *détachés* et *isolés*, et point de caractères ».

C'est donc toujours la même critique, qui peut se résumer en ceci : On ne fait pas une tragédie historique en entassant dans l'espace de vingt-quatre heures une série d'aventures aboutissant à une catastrophe; la *tragédie* est fondée essentiellement sur les caractères et sur les passions.

5. Après les feuilletons que nous venons d'étudier, on trouvera Geoffroy quelque peu indulgent pour la *Brunehaut* d'Aignan [2]. Mais si le premier article semble partial, le second, plus sévère, rétablit l'équilibre. Il y a là un exemple de la méthode que j'ai signalée. Une pièce est-elle attaquée avec violence, et ne mérite-t-elle pas cet excès de rigueur, Geoffroy la défend; se relève-t-elle et obtient-elle par réaction un succès qui dépasse sa valeur réelle, Geoffroy en fait ressortir les faiblesses. D'ailleurs, la manière dont il critique *Brunehaut* est digne d'attention, et nous prouve qu'il n'est décidément pas attaché aux seules apparences. En effet, un sujet *mérovingien* devait déplaire à celui qui prêche sans cesse l'imitation de Corneille et de Racine? Point du tout; car cette imitation, encore une fois, n'est pas pour lui celle des procédés *extérieurs* :

Les tragédies de caractère sont d'un rang plus distingué que les tragédies d'intrigue... On devait donc à M. Aignan d'autant plus d'indulgence et d'encouragement qu'il s'est exercé dans le genre le plus noble et le plus difficile : il a fait preuve de *goût* et de *prudence* en choisissant son sujet dans les temps les plus reculés de notre histoire. *La*

1. *Débats* (IV, 480).
2. *Brunehaut*, Théâtre-Français, 24 fév. 1810, tomba le premier soir, se releva assez brillamment à la seconde représentation. Acteurs : Brunehaut : *Mlle Raucourt*; — Thierry : *Lafont*; — Clotaire : *Baptiste aîné*; — Clodomir : *Saint-Prix*; — Audovère : *Mlle Volnais*.

famille de Clovis n'a pas été moins féconde en événements tragiques que la famille d'Agamemnon; les Frédégonde et les Brunehaut valent bien Clytemnestre [1].

6. Faut-il ranger parmi les articles de « complaisance », celui que Geoffroy consacre au *Pierre le Grand* de Carion de Nisas [2]? Peut-être. Toutefois, n'oublions pas que plusieurs années auparavant, il s'était montré fort sévère pour le *Montmorency* du même auteur, pièce dont il expliquait l'insuccès par « le défaut d'intérêt, de style, les inconvenances, les longueurs... » et où il relevait encore la même faute que dans *les Templiers*. Je dis la *même* faute, quoique, dans les termes ce soit la faute contraire :

L'auteur, écrit-il, en ne commençant sa tragédie qu'*après la condamnation* de Montmorency, s'est privé d'une grande ressource, celle de graduer l'intérêt [3].

On voit que Geoffroy sait varier, suivant la nature du sujet, l'application d'une loi générale, celle que formulait Diderot : « ne prendre l'action ni trop près, ni trop loin de sa fin. »

Pierre le Grand était sans doute l'œuvre d'un homme fort bien en cour, et l'on peut soupçonner Geoffroy de certains ménagements. Mais, nous venons de le constater à propos de *Brunehaut*, quand Geoffroy assiste à une chute qu'il croit imméritée, il se fâche contre la cabale et va trop loin dans la *défense*, comme il pèche par excès contraire quand un succès outré le scandalise. Que vaut la pièce? je n'en sais rien, n'ayant pu la lire puisqu'elle n'a pas été publiée. Mais, quelle que soit sa valeur, Geoffroy a raison de protester contre les rigueurs d'un parterre qui refuse d'entendre jusqu'au bout une tragédie peut-être médiocre mais non pas ridicule. L'auteur d'*Isule et Orovèse* était plutôt soutenu par le public, puisqu'aussitôt après la chute de sa tragédie gauloise, on applaudit avec fanatisme la reprise d'*Agamemnon*. *Isule* tomba donc d'elle-même.

On pouvait considérer ces explosions du mécontentement public, dit Geoffroy, comme une justice rigoureuse, mais nécessaire, exercée contre des extravagances dramatiques, qui n'étaient propres qu'à corrompre et déshonorer l'art : revues dans un moment plus calme, ces

1. *Débats*, 26 fév. 1810 (IV, 460).
2. *Pierre le Grand* fut représenté au Théâtre-Français le 29 flor. XII. — 20 mai 1804. « Chute complète et méritée », dit l'*Opinion du parterre*, t. II (1805), p. 160. Des raisons politiques animaient le public contre Carion de Nisas. (Cf. l'article que lui a consacré M. A. Debidour dans la *Grande Encyclopédie*, t. VIII.)
3. *Débats*, 14 prair. VIII. — 2 juin 1800 (IV, 220).

rapsodies avaient paru dignes de leur sort, et la réflexion avait confirmé l'arrêt rendu par acclamation dans un premier mouvement [1].

Mais il est incontestable que Carion de Nisas vit succomber sa pièce, à tort ou à raison, sous les efforts d'une cabale.

L'éditeur du *Cours* se trompe, en affirmant que, « malgré l'apologie de Geoffroy, la pièce ne fut pas rejouée ». *Pierre le Grand* eut une seconde représentation, et Geoffroy en rend compte le 23 mai 1804. Le succès ayant été encore plus contesté, il engage l'auteur à retirer sa tragédie, « content d'emporter l'estime des bons esprits seuls capables d'apprécier ses efforts ».

7. Je signale ici pour mémoire seulement *le Tasse* de Cicile [2], auquel Geoffroy a consacré trois feuilletons les 25, 26 et 27 juillet 1803 : nous aurons à en tirer plus loin quelques remarques intéressantes. La pièce tomba. En octobre, l'auteur la remet au théâtre, *avec des changements* : Geoffroy, dans un article très ironique, conseille à M. Cicile de se retirer à la campagne [3].

8. Une *Mort de Duguesclin* de Dorvo [4] fournit à Geoffroy un feuilleton très sensé.

Quand on veut mettre en scène les hommes illustres de la France, conclut-il, il faut avoir assez d'art et de talent pour les représenter d'une manière qui ne soit pas indigne d'eux [5].

IV

Il est deux pièces dont nous n'avons point parlé à leur rang, et qui nous permettront de résumer les critiques de Geoffroy sur la tragédie en général. Ces pièces sont le *Pinto* de Lemercier, et *le Roi et le Laboureur* d'Arnault.

Bien que *Pinto* soit un *drame*, sa place est bien ici. Car on y trouve la tragédie dénaturée et parodiée, et non pas, comme dans *Mélanide* ou *le Père de famille*, un sujet familier *sérieusement* traité. — Geoffroy est très dur pour *Pinto*; il repousse absolument le genre de nouveauté inauguré par Lemercier. Mais il dit pourquoi. Ainsi, il démêle fort bien les raisons

1. *Débats*, 1er prair. XII. — 21 mai 1804 (IV, 224).
2. Cf. *Opinion du parterre*, t. II, 1805, p. 149.
3. *Débats*, 28 oct. 1803.
4. Représentée au Théâtre-Français, le 27 juin 1807, avec Saint-Prix, Damas, Lafont, Michelot et Mlle Georges. Cette pièce tomba « sans cabale et sans appel ». (*Opinion du parterre*, t. V, 1808, p. 84.)
5. *Débats*, 30 juin 1807.

actuelles et présentes pour lesquelles les spectateurs de l'an VIII ne peuvent applaudir cette pièce :

Le public surpris d'abord, dit-il, a été bientôt dégoûté du spectacle de machinations honteuses auxquelles il ne peut plus s'intéresser depuis qu'il en a vu faire sur lui la funeste expérience, et qu'il peut se dire : *hélas! c'est tout comme chez nous!*

L'auteur, en prenant *Figaro* pour modèle, n'a pas réfléchi que les grands seigneurs, au temps où Beaumarchais les mit en scène, étaient encore des énigmes dans la masse du public, tandis que les révolutionnaires ne sont plus, pour le moins instruit des Français, même des charlatans habiles, et que s'ils inspirent un sentiment, ce n'est pas celui de la curiosité. Il n'a pas réfléchi surtout que le public peut rire de vices et de ridicules que personne ne s'avoue être les siens, mais qu'il ne peut s'amuser du spectacle de ses fautes et de ses malheurs [1].

Voilà pour la critique relative. Au fond, le sujet paraît à Geoffroy...

... plus convenable à l'histoire qu'au théâtre. Aucun des personnages, dit-il, ne présente un caractère assez noble et assez théâtral. L'importance du fait intéresse beaucoup dans l'histoire; mais la bassesse et l'obscurité des personnages le dégrade beaucoup sur la scène [2].

Or, ne n'oublions pas, il admettra cependant l'histoire traitée par son côté anecdotique, comme dans *la Jeunesse de Henri V* de Duval. — Il a donc tort de condamner le genre en lui-même; il aurait dû se borner à dire qu'il fallait pour le traiter une main plus légère que celle de Lemercier. Là, en effet, est le défaut irrémédiable de *Pinto*; la manière de l'auteur est trop *lourde*; Lemercier juxtapose le tragique et le bouffon, — Scribe saura les unir et les fondre.

Le Roi et le Laboureur, tragédie qui fit une chute retentissante, fournit à Geoffroy l'occasion d'une triomphante déclaration de principes :

Quand je ne cesse de crier : *le bon sens! le bon sens!* ceux qui s'imaginent à force d'esprit pouvoir se passer de sens commun me regardent comme un docteur de l'autre monde, et voilà qu'un orage de sifflets crie encore plus fort que moi : sans le bon sens, point de salut au théâtre comme partout ailleurs!

Il sait pourquoi le mal en est venu à ce point; c'est la *doctrine des effets* qui a tout perdu. Et Voltaire en est la cause. Les poètes tragiques sont devenus des *charlatans*, des jongleurs... L'analyse de la pièce est une des meilleures que Geoffroy ait

1. *Débats*, 3 germ. VIII. — 24 mars 1800.
2. *Id.*, 8 germ. VIII. — 29 mars 1800.

jamais faite. Il est regrettable que ce feuilleton [1] ne figure pas dans le *Cours*; mais, en 1818 comme en 1825, Arnault vivait encore, et l'article a paru trop *dur*. Cependant, pour la critique comme pour l'histoire du théâtre, il méritait, plus que vingt autres, d'être réimprimé. *Le Roi et le Laboureur*, donné en 1802, n'est pas sans quelques ressemblances *morales* et *psychologiques* avec *Hernani*. Le roi de Castille y est le rival d'un soldat moins théâtral sans doute qu'un bandit, — mais auquel l'auteur a donné une attitude hautaine et violente, et qui dispute au roi la fille d'un laboureur. Dans une scène assez belle, — et dont Geoffroy reconnaît le mérite, Léon (le soldat) refuse de céder Félicie au prince, — et cela devant le Laboureur, père de Félicie, qui est *juge* dans le village où se passe l'action. Un dialogue s'engage entre les deux rivaux :

Félicie est à moi si l'Espagne est à vous!

s'écrie Léon. Le prince assassinera Léon, et le Laboureur prononcera contre le prince meurtrier une sentence de mort.

Mais en terminant sa sévère analyse, en approuvant la rigueur du public, en conseillant aux poètes de suivre la trace des modèles, Geoffroy ajoute :

Il n'appartient qu'à des génies rares, à des talents de premier ordre d'ouvrir impunément des routes nouvelles.

Ne nous pressons donc pas de dire que Geoffroy condamne toutes les tentatives de ses contemporains. La manière dont il accueille des pièces monstrueuses ou bizarres est trop justifiée en elle-même pour que nous puissions en conclure qu'il eût été aussi récalcitrant envers des *génies rares* et des *talents de premier ordre*, dont il réserve expressément les droits. Il nous est vraiment trop facile aujourd'hui, dans notre critique rétrospective, de reconnaître à *Pinto* les mérites d'une pièce de transition, ou d'accorder à Arnault le titre de précurseur!

Cependant, ces tentatives qu'il repousse de la scène du Théâtre-Français, Geoffroy les tolère ailleurs et même les encourage. Ses jugements sur le *mélodrame* vont nous le prouver.

1. *Débats*, 18 prair. an x. — 7 juin 1802.

CHAPITRE II

LE MÉLODRAME

Le *mélodrame* : ses origines et sa nature; le *mélodrame* est une corruption de la tragédie : rapports des deux genres. — Jugements de Geoffroy sur les principaux mélodrames : sympathie pour le genre, et craintes. Geoffroy prédit l'avènement prochain du *mélodrame en vers* (le drame romantique); même prédiction chez Alex. Duval.

I

On s'étonnera peut-être de lire un chapitre consacré au mélodrame, à la suite d'une étude sur la tragédie? Nous ne faisons en cela que nous conformer aux théories mêmes de Geoffroy, qui établit un rapport étroit entre les deux genres. Voilà, certes, un côté de sa critique aujourd'hui bien oublié; et il semble, à lire nos contemporains, que le Père Feuilleton n'ait pas exercé son pédantisme en dehors de la Comédie-Française. Cependant s'il est un reproche que *le Courrier des spectacles*, *le Journal de Paris*, les pamphlets du temps, les vaudevillistes, lancent contre Geoffroy c'est précisément celui-ci : le « professeur du feuilleton » est impitoyable pour les tragédies de Voltaire, de Chénier, de Raynouard, de Luce, etc., et plein d'indulgence pour des *mélodrames*.

« Il me paraît, dit l'auteur d'un petit pamphlet, que M. Geoffroy est *un des plus chauds partisans du mélodrame, et le plus intrépide de ses prôneurs*. J'ai même l'idée qu'il a puissamment contribué à le mettre en vogue, par ses *analyses complaisantes* de diverses pièces qu'on représente aux boulevards... *Il a décanaillé le genre et illustré le boulevard; il y a fait et y fait affluer encore la bonne compagnie*, qui se fie à la judiciaire de M. Geoffroy et à la véracité de ses extraits... *Les auteurs du boulevard sont presque*

des grands hommes à ses yeux, tandis que les tragédies de Voltaire sont par lui périodiquement vilipendées [1]. »

Un autre écrit, en faisant allusion à la critique de Geoffroy : « Vous dites que c'est là du vrai dialogue de mélodrame?... Je suis las d'entendre renvoyer au mélodrame toutes les pièces qui annoncent dans leurs auteurs quelque talent pour le théâtre [2]. »

Qu'était-ce donc que le mélodrame, de 1800 à 1814? Pourquoi Geoffroy s'en est-il occupé avec une sorte de prédilection, et qu'y a-il démêlé ?

Il n'entre pas dans notre plan de faire l'histoire du mélodrame, — histoire dont devrait se préoccuper, beaucoup plus que de Shakspeare ou de Gœthe, toute enquête sur les origines du drame romantique. Il nous suffira de rappeler ici les principales étapes d'un genre qui commence par la pantomime historique ou romanesque dans le dernier tiers du XVIIIe siècle. *Le Masque de fer, le Capitaine Cook, la Forêt Noire, les Quatre Fils Aymon*, furent joués à l'Ambigu, avant la Révolution; on représenta même à ce théâtre des *faits-divers* contemporains comme *le Maréchal des Logis* [3]. A parcourir la liste des pantomimes données sur les boulevards, on croirait que certains auteurs s'étaient promis de mettre en *mélodrames* l'histoire universelle. Sous la Révolution, au Théâtre du Palais, aux Jeunes Artistes, à Lazarri, à l'Ambigu, aux Délassements-Comiques, c'est une inondation de pantomimes et de drames, dont quelques-uns sur des sujets contemporains : *la Bataille de Roverbella ou Buonaparte en Italie, la Mort du général Hoche, la Prise de Mantoue*, etc. Cependant la pantomime cédait la place au véritable mélodrame, qui s'intitulait d'abord : *pantomime dialoguée*. Singulier titre, qui inspire beaucoup d'étonnement à Fabien Pillet : « Je demanderais à l'auteur, si je le connaissais (Cuvelier), ce que c'est qu'une *pantomime dialoguée*... ce n'est ni une pièce, ni une pantomime, mais une espèce de monstre [4]... » Le goût public se tourne de plus en plus vers les « horreurs ». « On nous a régalé, dit F. Pillet, de *la Nonne de Lindemberg*, tragi-comédie en cinq actes, accompagnée de tous ses agréments. Ces agréments consistent en apparitions de diables, de spectres, de revenants, de

1. *Le Mélodrame au boulevard*, par Placide le Vieux, habitant de Gonesse, in-8, Paris, 1809.
2. *Lettres d'Arcis-sur-Aube*, Paris, in-8, 1810 (p. 34).
3. Cf. Brazier, *Chronique des Petits Théâtres de Paris*, t. I, p, 63.
4. *Vérités à l'ordre du jour*, Paris, an VI, in-18.

voleurs, etc. C'est une pièce monstrueuse, dans toute l'étendue du terme, qui est déjà à sa quarante-huitième ou cinquantième représentation. Elle passera certainement la centaine... » Il cite encore *le Moine*, *Victor ou l'Enfant de la Forêt*, *la Forêt de Sicile*, *le Château d'Udolphe*, *le Jacobin espagnol*, etc., et il ajoute : « Malheureusement, l'engouement général pour ces horreurs est tel, que je ne sais pas comment on souffre qu'on représente encore de temps en temps quelques-uns des chefs-d'œuvre qui nous ont élevés au-dessus de toutes les nations de l'Europe dans un genre où il est probable que nous ne serons jamais surpassés [1]. »

Le frontispice du petit livre auquel est empruntée cette dernière citation est assez caractéristique. Je veux citer le « sujet de l'estampe » tel qu'il est donné au verso du titre : — *Le site représente une campagne agréable, dans le fond de laquelle s'élève le Mont-Parnasse, désigné par Pégase, qu'on aperçoit sur la cime. Sur le devant, Melpomène et Thalie, distinguées chacune par les attributs qui leur sont propres, s'enfuient avec effroi; elles sont poursuivies par le Drame, qui tenant une torche allumée d'une main, et un poignard de l'autre, paraît vouloir les anéantir. Derrière lui, sont groupés les différents personnages qui figurent dans les pièces modernes, tels que le Moine, Victor, Robert, la Nonne sanglante, Montoni, Frédégilde,* etc. *Chacun de ces personnages est indiqué par le costume qu'ils portent au théâtre* [2].

Cet engouement ne fit que s'accroître, parce que le mélodrame, — dont nous allons mieux préciser les éléments et la nature, — rencontra des auteurs et des interprètes remarquables en leur genre. Guilbert de Pixérécourt et Caigniez furent l'un le Corneille, l'autre le Racine du boulevard, dont Cuvelier avait été le Crébillon. Mais ils furent entourés d'une foule d'auteurs de second ordre, tels que Camaille de Saint-Aubin (qui excellait dans le *genre abominable*), Hubert, La Martellière, Charvin, Boirie, etc. [3].

II

Le *mélodrame* n'est pas le *drame*. Il y a entre ces deux genres une différence essentielle et d'origine, et de nature, et d'abou-

1. *Melpomène et Thalie vengées*, Paris, an VII, in-18.
2. *Id.*
3. *Le Mélodrame au boulevard*, Paris, 1809.

tissement. Le drame sort de la comédie. Le mélodrame est, d'après Geoffroy, « une corruption de la tragédie ».

Il ne faut pas croire, dit-il, que ce soit le mélodrame qui ait corrompu la tragédie; *c'est au contraire la corruption de la tragédie qui a fait éclore le mélodrame*, et, pour trouver les origines du mal, il faut remonter jusqu'au temps où l'anglomanie a dénaturé notre scène tragique... Alors le public, blasé sur le pathétique vrai et naturel, est devenu avide de situations bizarres et forcées[1]...

Arrivons donc à cette formule : la tragédie classique est le degré de maturité et de perfection d'un genre qui commence et qui finit par le *mélodrame*.

Le mélodrame d'avant Corneille s'appelait la *tragi-comédie*, et l'on peut aisément rapprocher la période de préparation et la période de décadence.

Le succès de la *tragi-comédie* et du *mélodrame* coïncide avec le lendemain d'une forte secousse politique et avec la refonte d'une société ; ce succès est contemporain de l'avènement d'un pouvoir absolu, après un temps de luttes et d'anarchie. — Il semble qu'au début du XVIIe siècle et du XIXe siècle, la société, habituée aux émotions violentes et aux scènes pathétiques, ne pouvant plus les trouver dans la vie réelle, les ait cherchées et applaudies au théâtre. — Mais c'est la noblesse qui avait fait les guerres de religion : il lui faudra surtout des extravagances, des situations forcées, de la grande éloquence. C'est le peuple qui avait fait la Révolution ou du moins la Terreur : il demande au mélodrame des sensations et des secousses, de l'horreur et du mystère. — Les procédés présentent de singulières analogies : l'*intérêt* domine dans les deux genres; les *situations* y sont accumulées et enchevêtrées; le dénouement est toujours heureux et récompense la vertu. — De même que Corneille transformera la tragi-comédie en y introduisant les *passions*, et par là l'intérêt psychologique, — ainsi Dumas et Victor Hugo s'empareront du mélodrame et, en y mettant le lyrisme, feront prédominer eux aussi les *sentiments* sur les *situations*. — Enfin, de même qu'à la tragédie idéaliste de Corneille viendra s'opposer la tragédie réaliste de Racine, — au drame lyrique succédera, par réaction, la comédie naturaliste.

Mais pour prouver que le *mélodrame* est « une exagération et

1. *Débats*, 11 juil. 1811.

une caricature de la tragédie[1] », il faut pénétrer plus avant dans la nature du genre.

Or il est aisé de montrer qu'on trouve dans le mélodrame :

1° Les caractères essentiels et organiques de la tragédie classique.

2° La déformation — et non la suppression — de ces caractères, suivant les conditions particulières à l'époque et au milieu.

3° Des traits nouveaux en apparence, — mais qui appartenaient jadis soit à la tragi-comédie, soit à certaines tragédies de second ordre, et qui, en toute liberté, reparaissent et s'exagèrent.

Ce qui constitue la tragédie classique, c'est la peinture d'une crise morale, et d'une crise finale, d'une nature si violente et si fatale qu'elle n'a, le plus souvent, de solution que dans la mort. « Les vingt-quatre heures que vont passer vos personnages sont les plus cruelles de leur vie[2]. » — De là, cette méthode d'élimination, de concentration à outrance, — de là, les trois unités. — Avant d'arriver à trouver ainsi sa forme parfaite, la tragédie avait oscillé entre une liberté, une licence d'action toute shakspearienne, et une régularité extérieure, artificielle et vide. Il ne fallait pas que des règles lui fussent imposées, — il fallait que la nature même de l'action choisie se revêtît des formes nécessaires à son existence.

Cette crise morale est une *situation*, mais psychologique, issue des passions, née du cœur, et s'y maintenant. — Dans le mélodrame (je veux dire dans les chefs-d'œuvre du genre) c'est également une *situation*, prise à sa période aiguë, précédée d'une exposition rapide ou d'un prologue : et de cette situation on *pourrait* faire une *tragédie*. — Mais alors que la tragédie tend de plus en plus à la *simplification des moyens*, au minimum possible de conventions, à la vraisemblance et à la généralisation, le mélodrame — qui s'adresse au peuple — suit dans son développement une loi contraire. Entre toutes les situations, il choisit les plus rares (par exemple, une femme est abandonnée par son mari, un scélérat; elle le croit mort, épouse un honnête homme : le premier mari reparaît[3]; — ou bien un séducteur est retrouvé :

1. *Débats*, 9 oct. 1810.
2. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, XIII.
3. *La Femme à deux maris*, de Pixérécourt (1802).

c'est un prince, et il épouse sa victime[1]; — un imposteur s'empare du titre et des biens d'un exilé, et en abuse de toutes façons[2]); au lieu de les simplifier, pour en extraire ce qu'elles contiennent de sentiments généraux, le mélodrame les surcharge, et appelle à son aide tout ce que la tragédie avait successivement rejeté.

La tragédie, faite pour un public délicat et raffiné, capable de saisir les moindres nuances d'une lente analyse psychologique, n'admettait plus l'élément comique en usage dans la tragi-comédie. Mais le mélodrame, écrit pour un public inférieur, réduit le développement des passions aux traits saillants, supprime les nuances, et comme le pathétique continu n'aurait plus de prise sur de tels auditeurs, on le lui sert, pour ainsi dire, *par tranches*; dans les intervalles, on le distrait, on le détend par des scènes comiques ou familières. — D'autre part, l'abstraction n'est pas possible au boulevard. Le palais ou le vestibule où se déroule l'action de la tragédie sont trop vagues et indéterminés pour l'imagination populaire; l'émotion sera préparée, fortifiée, complétée par le décor, les costumes, les surprises de la mise en scène; il faut que les yeux voient, admirent, pleurent, — sinon le cœur restera fermé.

Les personnages tragiques parlent sans doute, mais leurs paroles sont des actions; ils ne sortent pas de leur rôle pour faire eux-mêmes les réflexions que leur situation doit inspirer aux spectateurs. Ceux du mélodrame, au contraire, sont obligés de commenter la pièce à leur public. Ils s'arrêtent souvent pour s'extasier sur la beauté ou l'horreur de la scène; ils ont peur que le public oublie de frissonner ou de rire au moment voulu, et, très charitablement, ils le préviennent. Souvent, c'est un *tableau* qui prolonge pour les yeux une situation pathétique : les poignards sont levés, les muscles tendus, on va s'entr'égorger... mais auparavant, il y a une pause; « chacun se groupe diversement, selon l'intérêt qu'il prend à la chose[3] »; puis le tumulte continue.

En un mot, il s'agit d'*intéresser*; Geoffroy revient sans cesse sur cette loi du mélodrame et dit :

Le mélodrame étant affranchi des règles, doit faire oublier son irré-

1. *Les Ruines de Babylone* de, Pixérécourt (1810).
2. *Le Faux Martinguerre*, de Hubert (1800).
3. *La Femme à deux maris*, act. III, sc. 16.

gularité par un intérêt plus vif et plus puissant qui s'empare de l'esprit et lui ôte l'usage de la réflexion [1].

Tantôt ces procédés sont étranges et bizarres, comme la situation. Écoutez ce fragment de dialogue : « *Marco.* Pardon, madame, l'entreprise que vous tentez... — *Flora.* Est périlleuse, téméraire... Tant mieux! Le succès n'en sera que plus glorieux! — *Marco.* Les moyens que vous employez... — *Flora.* Sont *bizarres*; *c'est pour cela que je les ai choisis; ils frapperont davantage* [2]. » On ne se définit pas avec plus de naïveté.

Tantôt, au contraire, « l'intrigue est simple, claire, conduite avec art et sagesse (*les Ruines de Babylone*) [3] »; — elle est « naturelle, noble, sans merveilleux (*la Muette de Senez*) » [4]. Et plus d'un lecteur, pour qui le titre de mélodrame équivaut à un fatras d'aventures et de surprises, serait étonné de trouver tant de logique et de vraisemblance dans *les Enfants du bûcheron* ou dans *la Femme à deux maris*.

Le mélodrame est encore issu de la tragédie, si l'on considère l'*éloignement* du sujet et la *qualité* des personnages. En effet, on laissa de bonne heure au cirque les pantomimes militaires et contemporaines, et c'est au moyen âge [5], à la Bible [6], ou du moins (suivant la loi exprimée par Racine dans la préface de *Bajazet*) à l'Allemagne [7], à l'Espagne [8], pour mieux dire à l'univers entier, que sont empruntés les *lieux* et les *caractères*. Alors on voit reparaître ces traîtres, ces corsaires, ces brigands, ces vagabonds déguisés en grands seigneurs, ces exilés qui reviennent incognito, personnages familiers de la tragi-comédie, mais qui n'y avaient pas des traits aussi caractéristiques, aussi déterminés et aussi variés que dans le mélodrame. Il est rare que les héros du mélodrame soient tirés de la vie ordinaire; ce sont des princes, des ducs, des colonels de hussards ou des chefs de brigands, peu importe, mais toujours des gens qui par leur rang et surtout par leur costume, dominent et magnétisent le commun des mortels.

1. *Débats*, 24 mars 1809.
2. *L'Ange tutélaire*, acte I, sc. 1.
3. *Cours*, VI, 70.
4. *Id.*
5. *Marguerite d'Anjou* par Pixérécourt (Gaîté, 11 janv. 1810).
6. *Le Jugement de Salomon*, par Caigniez (Ambigu, 18 janv. 1802). — *Le Sacrifice d'Abraham*, par Cuvelier (Ambigu, 1806). *Les Macchabées*, par le même (Ambigu, 1817).
7. *L'Enfant du Bûcheron*, par Caigniez (Ambigu, 24 janv. 1809).
8. *La Citerne*, par Pixérécourt (Gaîté, 14 janv. 1809).

Enfin le dénouement donne toujours satisfaction à la conscience du peuple. Le public du boulevard n'est pas capable de tirer lui-même la haute moralité qui se dégage d'une catastrophe produite par les passions; les tragédies de Racine sont pour lui *immorales* au même titre que les *Fables* de La Fontaine. Il veut que, d'une part, la vertu soit réprésentée, au cours de la pièce, par un personnage spécial, — et d'autre part que, après bien des craintes et des traverses, la vertu soit récompensée et la méchanceté punie. Ce dénouement n'est pas seulement en action, il s'exprime sous forme de moralité : « Que la soif de l'or ne t'écarte plus du chemin de l'honneur. Rentres-y aujourd'hui pour ne le quitter jamais[1]. » — « Tremble! un magistrat coupable est le dernier des hommes[2]. » — « Venez raisonner le verre en main sur le danger qu'il y a de se fier aux apparences[3]. »

La punition du crime et le triomphe de l'innocence opprimée, dit Geoffroy, voilà le fonds de la plupart des mélodrames, et ce fonds ne s'épuisera point : l'intérêt produit par de telles situations a sa source dans la nature et dans le cœur humain[4].

III

Geoffroy, « historien du théâtre » de son temps, ne pouvait rester indifférent au mélodrame. Peu lui importe qu'on raille sa complaisance pour un genre bâtard, ou qu'on l'accuse de se laisser payer par les directeurs de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu. Son mérite vient précisément d'avoir su rendre justice aux incontestables qualités dramatiques des Pixérécourt et des Caigniez, et démêler dans ces pièces souvent monstrueuses les germes d'une prochaine Renaissance.

Je l'ai loué, en étudiant ses jugements sur la tragédie, de ne s'être point laissé prendre à des *étiquettes*. De même, nous retrouvons cet *esprit critique* dans sa façon d'apprécier les mélodrames. Sous prétexte qu'une pièce se joue à l'Ambigu ou à la Gaîté, elle n'est pas à ses yeux, *a priori*, une production condamnable ou du moins indifférente.

Ainsi il écrit :

Ne jugeons pas des pièces par leur théâtre; un bon ouvrage peut ennoblir les plus humbles tréteaux, de même qu'un homme illustre la plus

1. *La Citerne*, de Pixérécourt, 1809.
2. *Le Fanal de Messine*, de Pixérécourt, 1812.
3. *Le Faux Martinguerre*, par Hubert, 1808.
4. *Débats*, 12 fév. 1806 (VI, 118).

basse origine et la plus petite ville... On affecte de confondre *le Jugement de Salomon* avec *Madame Angot*, *le Diable*, *le Moine* et autres folies monstrueuses non moins courues et non moins admirées. Je crois que *le Jugement de Salomon* ne mérite *ni cet excès d'honneur ni cette indignité*. Du côté de l'action et de la conduite, ce n'est pas un drame méprisable; il peut étonner aux boulevards comme une espèce de miracle; *sur un théâtre plus noble et plus régulier, ce serait encore une production dont l'art n'aurait point à rougir* [1].

Il dira de *la Femme à deux maris* :

Le boulevard semble être aujourd'hui la grande sphère d'activité de notre poésie dramatique. Sur ce Parnasse nouveau, chaque mois voit éclore un chef-d'œuvre, tandis que nos plus nobles théâtres, frappés d'une stérilité honteuse, abusent du privilège de la noblesse et vivent sur leur ancienne gloire : il ne manque plus aux mélodrames de nos tréteaux, pour acquérir un titre littéraire, que la pompe de la représentation, l'éloquence et la dignité du style; du reste, on y trouve plus d'invention, quelquefois plus d'intérêt, souvent autant de régularité et de vraisemblance que dans beaucoup de pièces soi-disant régulières [2].

Rend-il compte des *Ruines de Babylone*, il juge ce mélodrame :

Plus historique que la plupart des tragédies tirées de l'histoire... riche en situations pathétiques, en incidents merveilleux, sans être cependant en dehors de la vraisemblance poétique et théâtrale [3].

Il va plus loin encore dans sa conclusion sur *la Femme à deux maris* :

Si cette pièce, dit-il, était traduite en style tragique, si on en ennoblissait les personnages, et qu'on leur donnât la couleur philosophique et sentimentale, elle serait beaucoup plus digne du Théâtre-Français que la plupart des nouveautés qu'on y essaie [4]...

D'ailleurs, s'il consacre des analyses exactes, sympathiques, parfois admiratives à un certain nombre de mélodrames, il traite plus légèrement, et comme elles le méritent, les *pièces à fracas*, telles que *Pizarre*, *le Pied de Mouton*, *Robinson Crusoé*, *l'Homme de la Forêt Noire*, etc.

Selon Geoffroy, il y a donc « quelque chose » dans quelques-unes de ces pièces hâtives, méprisées des illustres Lepan et Salgues. Ici, sachons serrer de près sa critique, et puisons dans les feuilletons inédits quelques réflexions dont l'importance a tout à fait échappé aux éditeurs du *Cours*. — Partons d'un reproche :

1. *Débats*, 9 vent. x. — 29 fév. 1802 (VI, 82).
2. *Id.*, 27 niv. xi. — 17 janv. 1803 (VI, 88).
3. *Id.*, 16 oct. 1810 (VI, 70).
4. *Id.*, 27 niv. xi. — 17 janv. 1803 (VI, 88).

Le mélodrame a rompu l'alliance de la raison avec l'imagination, pour plaire davantage : il a ôté à l'imagination son frein, et naturellement il devait réussir dans un temps où les esprits blasés sur toutes les beautés raisonnables ne pouvaient plus être piqués que par des excès[1].

D'autres fois, il se borne à constater que « le mélodrame *n'étant gêné par aucune des règles de l'art dramatique peut offrir les situations les plus étranges*[2]... » Enfin, il *pousse* sa critique :

Il faut au public des émotions fortes, de violentes secousses, n'importe comment et à quel prix que ce soit... *C'est ce qui fait que la tragédie dépérit et que le drame profite, parce que en général on aime mieux s'amuser sans les règles que de s'ennuyer avec elles*[3].

Geoffroy aurait pu tirer les conséquences de cette « liberté excessive » permise au mélodrame.

La séparation des genres se fait toujours après une période d'essais et de tâtonnements, par une sorte de triage entre des éléments longtemps mêlés. Le genre une fois déterminé — et cela non point sans doute parce qu'il est de lui-même parvenu à maturité, mais parce que un homme de génie qui aurait pu venir plus tôt ou plus tard opère d'instinct ce départ entre les éléments constitutifs du genre et le reste, — ce genre subsiste ainsi dans sa pureté jusqu'à ce qu'il ait donné ce qu'il était susceptible de produire. Alors, il languit et s'épuise; alors, des écrivains de talent essayent de le rajeunir et de le renouveler, *sans l'altérer* : mais, en dépit de leurs efforts, la décadence se poursuit et s'achève. — Cependant, un autre genre, inférieur à celui-là, de nature à tout entreprendre et à tout oser, prépare des éléments nouveaux parmi lesquels le genre supérieur trouvera bientôt de quoi régénérer son tempérament affaibli.

Ainsi la tragédie, nous l'avons vu, enserrée dans un cadre étroit et immobile, n'admet, avec Voltaire et après lui, que des nouveautés déformées et dénaturées, et par suite privées de l'originalité même qui eût exercé quelque influence sur le genre. Shakspeare, dans Ducis, n'est plus shakspearien, — ou s'il l'est encore un peu, comme dans *Hamlet*, il étouffe dans cette camisole de force dont on revêt sa nature sauvage. — Mais tandis que les auteurs de tragédies s'obstinaient à observer les règles *relatives* du genre, sans respecter les règles fondées en nature, — le *mélodrame*, genre nouveau, sans traditions qui

1. *Débats*, 4 oct. 1805.
2. *Id.*, 13 vend. XI.
3. *Id.*, 13 juil. 1811.

l'obligent, et destiné à un public avide seulement d'intérêt et d'émotions, le mélodrame, dis-je, avec une liberté impétueuse, refondait toute la matière dramatique. Ce que la tragédie ne pouvait essayer, comme situations, caractères, mise en scène, — le mélodrame le risque, sans choix ni mesure. De ces nouveaux moyens d'intéresser, les uns échouent du premier coup; d'autres jouissent d'une vogue passagère; d'autres enfin subsistent : et ceux-là, nés viables, iront en s'épurant, en se fortifiant, jusqu'au jour où la tragédie, qui n'eût osé les tenter elle-même, s'assimilera sans effort des procédés dramatiques qu'un autre genre lui a préparés et mis au point.

Il y a mieux encore dans les feuilletons consacrés par Geoffroy au mélodrame. Avec une clairvoyance qui l'obsède et l'inquiète, le critique des *Débats* a vu et prédit la victoire décisive et prochaine du mélodrame sur la tragédie.

Plus d'une fois, quand il rend compte d'une pièce jouée à l'Ambigu ou à la Gaîté, il signale des défauts de plan, ou des maladresses dans l'analyse d'une passion; puis il se reprend soudain :

Mais je me reproche de leur donner des conseils... *Leur révéler le secret de l'art, c'est leur donner des armes contre notre tragédie*[1].

Et, d'un air à la fois satisfait et irrité, il dit encore :

Tous ceux qui s'intéressent à la littérature et à la tragédie, peuvent être fort tranquilles : *on ne sait point l'art de faire des mélodrames*... Ce sont des jeunes gens qui font ces pièces... Ils ne sont point assez barbares pour produire de l'effet; ils ne sortent point du petit cercle des mêmes sujets et des mêmes situations. *Ils n'ont point ce génie sauvage si dangereux pour l'art;* et tant qu'il n'y aura que les mélodrames du jour qui nuiront à la tragédie, je dis qu'elle est sauvée[2].

Mais enfin, de quel côté devait s'accomplir le pas décisif? Quel progrès fallait-il réaliser pour que « ce bâtard de Melpomène étouffât l'enfant légitime[3] »? C'est Geoffroy encore qui nous le dira.

Qu'on y prenne garde, s'écrie-t-il, *si on s'avise d'écrire les mélodrames en vers et en français*, si on a l'audace de les jouer passablement, malheur à la tragédie[4]. — *Si une fois il se rencontre un homme qui sache écrire en vers et en prose* et dialoguer passablement, c'en est fait de la tragédie[5]. — Malheur au Théâtre-Français, quand un homme de quelque

1. *Débats*, 18 août 1806.
2. *Id.*, 30 août 1806.
3. *Id.*, 18 août 1806.
4. *Id.*, 18 juin 1804.
5. *Id.*, 25 juil. 1806.

talent et connaissant les effets de la scène, s'avisera de faire des mélodrames! Il est vrai qu'*il lui faudrait en outre des acteurs capables d'exécuter* : ainsi l'on peut se rassurer. Pour que le mélodrame exerce sa maligne influence au point de paralyser la tragédie, *il lui manque encore deux bagatelles : des auteurs et des acteurs*[1].

Ainsi Geoffroy affirme nettement ceci : le jour où le mélodrame sera *écrit* et sera *joué*, la tragédie (comme genre vivant, non comme répertoire) est décidément morte.

Maintenant, qu'on lise cette page, écrite par Alex. Duval en 1822. L'auteur d'*Édouard en Écosse*, reprenant pour son compte, et en homme du métier, les idées de Geoffroy sur le mélodrame, prédit lui aussi l'avènement prochain du drame romantique :

« Si la censure, dit-il, continue de rejeter toutes les pièces qui offriront la peinture de nos mœurs modernes, comment satisfaire le goût du public et son entraînement pour la nouveauté? Il faut l'amuser d'abord; et, ne pouvant obtenir ce qu'il désire, il finira par accepter ce qu'on lui présentera. Sans doute, si on le laissait le maître de ses plaisirs, il est dans ses goûts de préférer ce qui est vrai et raisonnable à ce qui est outré et invraisemblable. Il préférerait toujours le tableau des caractères et des ridicules qui sont sous ses yeux à l'assemblage tudesque de mille événements souvent communs, quoique intéressants. Mais les auteurs, ne pouvant plus reprendre la nature sur le fait, seront forcés, pour obtenir la bienveillance du public, de se jeter dans le vaste champ du romantique, et parviendront ainsi à lui offrir une récolte plus abondante que précieuse. Qu'on ne se trompe pas sur les craintes que je manifeste de voir une invasion de ce genre sur le Théâtre-Français. Elle sera telle qu'elle atteindra jusqu'aux chefs-d'œuvre des siècles passés. L'on est déjà familiarisé tellement avec les mots de *genre romantique* qu'on fait hautement des cours sur ce genre dans nos lycées, et que même il n'est plus repoussé par l'Académie. Qu'il se présente un auteur qui sache ajuster avec adresse les drames allemands ou anglais; qu'en respectant encore un peu les règles d'Aristote, il produise un drame fort d'action, de comique et d'intérêt, fût-il dénué de vraisemblance et même de bon goût, j'ose lui prédire un succès complet. Que tous les littérateurs imitent cet exemple, et dans vingt ans on ne jouera plus ni *Corneille*, ni *Molière*, ni tous ceux qui ont voulu marcher sur leurs traces. Cette direction que prendra le théâtre est une suite de notre position politique; et,

1. *Débats*, 4 avril 1807.

comme je l'ai déjà dit, la satire des ridicules modernes dans la comédie, et dans la tragédie la véritable politique des rois ne pouvant plus être exposées sur la scène, il faudra bien que le public, dont on ne veut pas satisfaire les goûts, cherche, dans les pièces imitées de l'étranger, d'autres émotions et d'autres plaisirs. Ce n'est pas que je craigne que le genre *romantique* s'établisse en France d'une façon durable; il y a trop d'esprit et de raison dans la nation française, pour qu'elle ne force pas les auteurs à revenir à la simplicité dans leurs productions. Alors, les auteurs jouiront d'un avantage que ne pouvaient avoir leurs prédécesseurs, c'est qu'ils seront moins timides dans leurs tableaux, moins maniérés dans l'exécution et plus énergiques dans les détails [1]. »

Il y a là toute une histoire de l'évolution du romantisme au théâtre, y compris la réaction, y compris les avantages durables.

Qu'on relise les feuilletons les plus spirituels, ou soi-disant tels, de Jules Janin, sur le mélodrame et le drame [2], — le passage où Brazier *oppose* au mélodrame le drame romantique [3], — et les articles si fins et si sensés de nos critiques contemporains, — on reconnaîtra que tout l'essentiel est dans les comptes rendus inédits de Geoffroy et dans la préface de *Montoni* d'Alex. Duval, — lesquels écrivaient l'un avant 1815, l'autre avant 1830.

Geoffroy fut assez raillé et insulté, de son vivant, pour ses feuilletons sur les mélodrames : il convenait de lui rendre justice. Et si j'ai accumulé les citations, c'est pour engager ceux qui l'exécutent d'un trait de plume à ne point répéter sans enquête préalable qu'il s'est fait le défenseur obstiné du passé, et n'a rien vu dans l'avenir. Sans doute, il s'est indigné, à la pensée qu'un genre inférieur l'emporterait sur la tragédie. Mais cependant, il condamnait sans pitié les néo-classiques impuissants, et disait en montrant le mélodrame : « Là est la vie, la fécondité, — l'avenir »; et il indiquait avec précision à quelles conditions le mélodrame *étoufferait* la tragédie. Sa clairvoyance a donc été d'autant plus remarquable que « le commencement de la critique est de comprendre ce que nous n'aimons pas [4] ».

1. Alex. Duval, *Œuvres*, Paris, 1822, t. II, p. 394. Cf. les notes sur *Struensée* (IV, 100).
2. *Critique dramatique* (éd. Jouaust), t. III, p. 155, 176, 181.
3. Brazier, t. I, p. 312.
4. F. Brunetière.

CHAPITRE III

LA COMÉDIE

Intérêt de la Comédie sous l'Empire; champ très restreint : les préfaces de Picard et de Duval. — La *Comédie de mœurs* : Picard, Étienne, Chéron, Riboutté. — La *Comédie d'intrigue* : Andrieux, Alex. Duval, Mme de Baur. — Le *drame* : Hapdé (*Célestine et Faldoni*).

I

La comédie, dont la loi est de se transformer avec les mœurs elles-mêmes, n'est pas exposée, comme la tragédie, à s'immobiliser et à dépérir. Sous la Révolution, elle était devenue satirique, et produisait moins de véritables pièces que des pamphlets dialogués; les questions politiques, les querelles de partis, les vengeances et les réactions de tout genre s'en emparèrent à tel point que la peinture des travers et des vices y tint fort peu de place. Cependant, on retrouverait dans *Madame Angot* quelques types de la société du Directoire. On pourrait surtout consulter comme « un recueil de gravures classées par dates, où sont conservés fidèlement les souvenirs d'autrefois », le *Théâtre républicain* de Picard[1]. Là, s'agite « l'ensemble bariolé de cette société nouvelle en cheveux longs, en culottes longues et en habits longs; société d'incroyables en cadenettes et de merveilleux en bas chinés; société d'entr'acte, société de transition, qui sortait du Directoire pour s'abîmer dans l'Empire; société de perruquiers grecs et de danseurs romains, dont le côté artiste se résume dans trois hommes : David, Garat, Vestris, — le côté politique, dans Barras [2]. » Mais notre curiosité serait plutôt satisfaite que notre esprit : ni les mœurs n'étaient alors assez stables, ni le public assez homogène, pour la véritable comédie.

Il nous semble, au premier abord, que la société du Consulat

1. Picard, *Théâtre républicain*, posthume et inédit, Paris, 1832, in-8.
2. Préface du *Théâtre républicain*, par Ch. Lemesle.

et de l'Empire dût offrir certains aspects nouveaux, des travers, des ridicules et des vices communs à tous les temps, — et que la comédie dût alors trouver un *public*, dans le vrai sens du mot. — Il n'en fut rien cependant. Pendant les premières années du XIXe siècle, la société se reconstituait, au jour le jour, et jamais période de transition ne se prolongea si indéfiniment. C'est qu'il ne s'agissait pas, comme sous Henri IV et Louis XIII, de revenir à des traditions un moment interrompues, et de panser les blessures d'un corps toujours vivant. On voulait reconstruire sur des fondations nouvelles l'*édifice social*; on en excluait systématiquement, dans la mesure du possible, les matériaux anciens. De là, une période d'essais infructueux, de maladresses grotesques, de modes bizarres; de là aussi des ridicules trop changeants, trop vite oubliés et remplacés, pour qu'aucune comédie basée sur l'observation eût quelque chance de durée.

Picard le dit fort bien dans une de ses *Préfaces*. Après avoir constaté que les poètes comiques du XVIIIe siècle (car il met à part Molière) ont peint moins l'homme en général que les hommes de leur temps, il ajoute :

« Au moins, lorsque Regnard, Le Sage et Dancourt écrivaient, les mœurs, les rangs, les états étaient fixés; les changements s'opéraient lentement. Les nuances en étaient presque insensibles; et s'il avait été fidèle dans la peinture des ridicules et des usages, l'auteur comique avait devant lui, outre l'espoir d'arriver à la postérité pour son mérite purement littéraire, la certitude de près d'un siècle de succès au théâtre.

« Mais au moment où mes amis et moi nous avons écrit nos premiers ouvrages, non seulement les habitudes mais les institutions changeaient d'année en année. Les mœurs ne pouvaient rester les mêmes. Que devait faire l'auteur comique? Fallait-il qu'il se reportât aux mœurs du temps passé? fallait-il qu'il s'attachât aux mœurs fugitives du temps présent? J'embrassai ce dernier parti. Les mœurs changeaient dans la société. J'essayai de peindre celles du jour dans la pièce que je composais.

« Que n'ai-je eu un talent égal à mon amour pour la comédie? Le recueil que je publie serait, pour ainsi dire, une histoire fidèle de nos mœurs et de leurs brusques changements pendant les époques orageuses que nous avons parcourues [1]. »

1. Picard, *Œuvres* (1821), t. I, p. 397 (Préface de *Médiocre et Rampant*).

Le même Picard dit encore, à propos du *Mari ambitieux* :

« ... Au moment où je donnai la pièce, il m'était impossible de spécifier la place que sollicitait Cléon. Nos institutions étaient trop nouvelles pour qu'on pût déjà les mettre en scène. Il me fallait donc l'indiquer d'une manière vague. »

Telle fut la première raison qui s'opposa à l'avènement immédiat de la comédie, j'entends de la comédie de mœurs, sous le Consulat et l'Empire.

Cependant, si lentement que se réforme la société, si brusques qu'y puissent être les changements, l'heure vient, sous l'Empire, où le poète comique peut de nouveau observer et peindre. Eh quoi! ne relevaient-ils pas de la comédie, ces enrichis effrontés, ces apostats de la Révolution, ces sans-culottes de la veille aujourd'hui courtisans? n'était-ce pas là des vices et des travers toujours vrais en leurs fonds, et dont l'aspect seulement s'était renouvelé? — Oui, plus d'un écrivain eût été capable, semble-t-il, d'écrire, sur la société de l'Empire, des comédies satiriques, d'une vérité tout ensemble relative et générale, qui eussent contribué, peut-être, à discréditer le despotisme, en signalant à la risée publique la vanité théâtrale de sa politique intérieure.

Mais une raison décisive s'opposait encore, au moment où la société fut reconstituée, à l'apparition de la véritable comédie de mœurs. La censure, fortement et étroitement organisée par Fouché, était un obstacle insurmontable pour les poètes comiques. Un d'entre eux l'a bien senti, et Alex. Duval s'en est plaint avec une certaine éloquence : « Qu'elle serait originale, dit-il, la comédie où l'on pourrait voir un ancien républicain passer tout à coup du rang honorable de bon bourgeois à celui de comte ou de duc! Qu'il serait comique le moment où ces grands patriotes, jadis persécuteurs de la classe privilégiée, essaieraient d'accorder leurs anciens principes avec les nouveaux; quel rire ne provoquerait pas le farouche tribun du peuple, à l'instant où, cherchant à se barioler de croix et de rubans, il retrouverait sous sa main un ancien bonnet rouge; quelle situation piquante que celle de ses amis, qui, ne sachant de quel ton lui parler, apprennent, de sa bouche, le genre d'étiquette qu'ils doivent adopter avec lui! Je ne finirais pas s'il me fallait creuser cette mine féconde de comique et de ridicule, que j'ai vue à découvert, mais qu'il ne m'a pas été permis d'aborder. *Oh! combien je regrette que la comédie qui pourtant devrait être la peinture des mœurs, n'ait pu offrir à la société le tableau des sottes*

vanités et des contradictions qui ont existé parmi les hommes de mon temps! mais il est arrivé ce moment où la satire est une calomnie, où la comédie devient un crime punissable dès qu'elle poursuit les ridicules et les vices modernes. Quels sont les auteurs qui oseraient parler de la noblesse et des faux dévots comme Molière?

« Ah! si à l'instant où la nouvelle noblesse est sortie toute caparaçonnée du cerveau d'un Jupiter, la comédie et la satire avaient pu user de leurs droits, il en fût résulté, je crois, un grand bien pour la société [1]... »

Ces observations sont justes en partie. La censure ne fut jamais plus stricte, plus étroite, plus bornée que sous l'Empire. Alors il n'est permis ni de railler la nouvelle noblesse, ni de déprécier l'ancienne; c'est à peine si l'on voit apparaître, et encore dans des vaudevilles, quelques types de *ci-devant* ridicules; et lorsque Étienne donne *l'Intrigante*, il suffit que quelques courtisans aient cru s'y reconnaître pour que les représentations de la pièce soient interrompues et que tous les exemplaires en soient détruits [2].

Mais Duval abuse de cet argument, sur lequel il revient sans cesse. Il est trop satisfait d'avoir à donner une raison aussi spécieuse de son infériorité dans la comédie de mœurs et de caractères. A côté de lui, en effet, et en dépit de la censure, Picard raillait finement, et sans avoir l'air d'y toucher, quelques-uns des ridicules du jour. Peut-être même est-il permis de croire que si Picard avait eu du génie, au lieu d'un grand talent, cette satire aurait été plus mordante et plus profonde. D'ailleurs, est-ce la censure qui empêchait Étienne de tracer plus vigoureusement les caractères de ses deux gendres? Duval pouvait-il l'accuser des faiblesses, des incertitudes, des platitudes de son *Tyran domestique* ou de son *Chevalier d'industrie*? Si les *mœurs* étaient un terrain défendu, si les *conditions* étaient protégées par les lois et les décrets, les *caractères* subsistaient; et je ne sache pas que la valeur du *Misanthrope* ou du *Joueur* soient dans les allusions personnelles ou les déclamations politiques.

Admettons donc que nous avons perdu, par la faute du despotisme, quelques comédies de mœurs dans le genre des *Bourgeoises de qualité* ou de *Médiocre et Rampant*. Constatons aussi que cette discipline donne aux pièces du temps un singulier

1. A. Duval, *Œuvres*, t. II, p. 337 (Préface de *la Jeunesse de Richelieu*).
2. Cf. p. 429. — Sur la censure, voir le livre de M. H. Welschinger, *la Censure sous l'Empire*, Paris, 1882, in-8.

aspect; voilà des comédies où les vieillards ne louent point le temps passé, et ne semblent pas avoir vécu avant le moment où ils entrent en scène : leurs cheveux blancs sont réellement postiches. — Mais voilà tout. Là où Duval se plaint, Molière eût tourné la difficulté.

Quoi qu'il en soit, le despotisme et la censure eurent quelques effets très heureux; ils obligèrent, pour ainsi dire, chacun de ces poètes qui serait devenu un pamphlétaire, à trouver sa véritable voie. Picard n'avait pas la profondeur d'observation et la force de style nécessaires à la grande comédie; il se borna aux petits travers de la société, et, médiocre peintre d'histoire, fit de charmants tableaux de genre [1]. Duval, — l'ingrat! — dut à la rigueur dont il gémit, de créer, ou du moins de *mettre au point*, une nouvelle espèce de comédie. En effet, « pour échapper à ces péripéties politiques, il me vint dans l'idée, dit-il, d'essayer une *pièce historique*... Je m'emparai de la mine qu'on avait abandonnée (depuis Collé), et mes premiers essais furent si heureux que tous les auteurs, à mon exemple, s'empressèrent de venir exploiter le même filon... Ce n'est donc qu'en raison des obstacles sans cesse renaissants par le changement de la politique que les auteurs ont été forcés d'exploiter les vieux et les modernes historiens [2]... » Duval avait donc tort de se plaindre. Et la preuve, c'est qu'après avoir donné sous l'Empire, — et comme malgré lui, à l'entendre — ses chefs-d'œuvre, *Édouard en Écosse* et *la Jeunesse de Henri V*, il a écrit sous la Restauration des comédies de mœurs et de caractère aussi oubliées qu'elles méritent de l'être.

Ainsi la comédie, sous le Consulat et l'Empire, offre d'abord deux catégories de pièces : dans les unes, celles de Picard et

1. « Je suis forcé d'en faire l'aveu. Je suis presque toujours bien inspiré dans le choix de mes sujets : mais trop souvent je ne produis qu'une esquisse au lieu d'un tableau » (Préf. du *Mari ambitieux*, IV, 8).

2. Duval, *Œuvres*, t. I, *Préface*, p. xx. — Brifaut (*Œuvres* I, p. 497) donne à cette évolution les mêmes motifs : « A l'époque où M. Duval entra dans la lice théâtrale, Paris n'offrait qu'un épouvantable pêle-mêle. Là, il était difficile et dangereux de choisir comme de signaler des ridicules et des travers. Lorsque tout le monde peut aspirer à tout, comment plaisanter sur des prétentions devenues des droits? Lorsque tous les vices sont au parterre, comment oser les fustiger sur la scène? M. Duval sentit si bien l'embarras de cette situation pour le génie comique, qu'il chercha dans des sujets empruntés à l'histoire un terrain neutre, où ni défiances, ni ressentiments ne poursuivaient ses personnages... Ce faux-fuyant lui réussit. Le public sut gré à l'auteur de l'épargner, et rit de bon cœur à des folies dont la peinture critique ne le compromettait pas. »

d'Étienne (auxquels nous ajouterons quelques auteurs secondaires), on trouve, dans une certaine mesure, la peinture des caractères et des mœurs, — peinture le plus souvent superficielle et légère, parfois d'une profondeur inattendue ou d'un réalisme qui surprend, — transition et trait d'union entre la comédie de Lesage et celle du second Empire.

Dans les autres, l'intrigue domine : pièces historiques, ou badinages de société, elles valent surtout par des qualités de composition, de métier, qui, de jour en jour, vont se perfectionnant; — Dupaty, Charlemagne, Andrieux, Duval, Planard... sont tous, à des titres différents, des prédécesseurs de Scribe.

Enfin, il faut ajouter aux comédies de mœurs et d'intrigue, le drame sentimental et romanesque, issu de La Chaussée et de Diderot, développé par l'influence étrangère, et qui doit aboutir, sur notre théâtre contemporain, au *Maître de forges* et à *l'Ami Fritz* : c'est le roman mis à la scène.

II

La Comédie de mœurs.

1. Je n'écris pas ici une étude sur Picard, mais sur la manière dont Geoffroy l'a jugé. Cela soit dit non seulement pour empêcher qu'on ne recherche dans les pages suivantes ce qui n'y doit point être, — mais pour m'avertir moi-même de ne pas faire un livre dans un livre.

La tentation est forte. Picard m'a charmé; et je pense qu'il charmerait de même tout homme qui pour le lire supposera qu'il ne connaît ni Alexandre Dumas fils ni Augier, et que la comédie du XIXᵉ siècle se compose de trois noms : Picard, Scribe et Labiche. — Mais Picard est peu lu. — En dehors de *la Petite Ville*, qui tient son rang dans cette collection d'oiseaux empaillés qu'on appelle « le *répertoire* de second ordre » (sacrés ils sont, car personne n'y touche), — il n'est resté de lui qu'un nom.

Son œuvre considérable peut se diviser en trois parties : il y a d'abord des pièces d'une observation satirique et sombre, voisines du drame et qui semblent annoncer la comédie d'argent : *Médiocre et Rampant*, *Duhautcours*, *les Capitulations de Conscience*, *l'Intrigant maladroit*, *l'Agiotage*. Puis, la peinture des mœurs, la raillerie fine et légère des défauts — non des vices — communs

aux hommes qui vivent en société; c'est pour ainsi dire du La Bruyère, le moins profond, découpé en scènes et *dramatisé* : tels sont *la Petite Ville*, *les Ricochets*, *les Marionnettes*, *le Mari ambitieux*, *la Manie de briller*, *les Oisifs*, *M. Musard*. Enfin, il y a des pièces où l'observation morale devient si ténue, si légère et si banale, qu'on les rangerait plutôt dans la comédie d'intrigue; et ce sont les plus faibles : *l'Entrée dans le Monde*, *Encore des Ménechmes*, *les Voisins*, *la Grande Ville*, *le Vieux Comédien*, *la Vieille Tante ou les Collatéraux*, *la Maison en Loterie*, etc. On sent, en les lisant, que Scribe procède plutôt d'Alex. Duval que de Picard.

A parcourir, chacun à leur date, les différents feuilletons de Geoffroy sur Picard, on y reconnaît une singulière indépendance. A dater de *la Petite Ville*, Picard est constamment et uniformément loué par les rédacteurs du *Journal de Paris* et du *Courrier des spectacles*; voilà, pour eux, un écrivain définitivement inscrit à la colonne des éloges, et à qui il suffit de « renouveler son abonnement » sous forme de billets d'auteur. Quant à Geoffroy, son jugement de la veille n'engage jamais celui du lendemain. Il loue franchement *la Petite Ville* : il « éreinte » *la Grande Ville*. Vient *le Mari ambitieux* : *le Journal de Paris* entonne un dithyrambe dont la dernière strophe se termine ainsi : « Naguère encore, tu n'étais que le Dancourt du siècle (c'est Geoffroy qui l'avait dit le premier); fais un pas de plus, et tu lui auras rendu Molière! » Mais Geoffroy, à qui la pièce paraît *mauvaise*, et qui, pour de bonnes raisons, croit à un succès *arrangé*, écrit ceci :

Je me suis fait un plaisir d'encourager, autant que je l'ai pu, un jeune poète comique qui a du naturel, de l'esprit et de la gaieté : personne n'a plus loué que moi sa *Petite Ville*. Je suis encore tout prêt à rendre justice à ce qu'il fera de bon : aucun motif ne peut m'engager à trahir ma pensée; jamais je ne tromperai le public que lorsqu'il m'arrivera de me tromper moi-même [1].

A la suite de cet article, se produit entre Picard et Geoffroy une polémique très vive [2]... Mais *M. Musard* paraît, et Geoffroy loue la pièce sans amertume [3]. *Les Marionnettes* lui paraissent une des meilleures comédies de Picard [4]; l'éloge grandit encore pour *les Ricochets* [5]. *L'Ami de tout le monde* est sévèrement

1. *Débats*, 5 brum. XI. — 27 oct. 1802.
2. *La Révolution comique*. — Cf. p. 264.
3. *Débats*, 4 frim. XII. — 26 nov. 1803 (V, 42).
4. *Id.*, 17 mai 1806 (V, 47).
5. *Id.*, 17 janv. 1807 (V, 52).

jugé [1]; la reprise de *Médiocre et Rampant* est très favorablement accueillie [2]; *l'Entrée dans le Monde* est déclarée faible [3]; il ne voit dans *les Amis de Collège* que des parades usées de bienfaisance [4]; avec *la Vieille Tante*, nous revenons aux éloges [5].

Mais encore? peut-on déterminer, en quelque sorte, la loi de ces fluctuations dans la critique de Geoffroy? Avons-nous des blâmes et des louanges donnés presque au hasard, et plutôt par caprice que par impartialité? On en jugera. — Voici comment Geoffroy a *défini* le talent de Picard, qu'il appelle « notre moderne Dancourt ». Il écrit, à propos des *Marionnettes* :

Le caractère particulier de Picard est de se mettre à la portée de tous, de choisir ses portraits dans la *vie commune, et de peindre au théâtre les mœurs du jour et les ridicules dominants de la société : on lui fait quelquefois un reproche de ce qui est chez lui un mérite* [6].

Il l'appelle ailleurs « le peintre fidèle des mœurs et des ridicules du jour [7] ». Au sujet de *la Petite Ville*, où il relève « une foule de traits dignes de Molière », il dit :

J'avoue que cette *peinture libre et naïve des ridicules bourgeois* me paraît préférable à plusieurs homélies plus nobles et plus régulières du Théâtre-Français [8].

Toutes les fois que Picard peint la société contemporaine, — qu'il en raille les travers comme dans *la Petite Ville*, les faiblesses générales comme dans *les Ricochets* ou *les Marionnettes*, ou que, poussant plus loin la satire, il pénètre avec *Médiocre et Rampant* et *Duhautcours* sur le terrain du drame et « *peigne des fripons par leurs côtés ridicules* » [9], — Geoffroy applaudit. Il pousse Picard dans cette voie. Lui, l'adversaire implacable du drame, mais seulement du drame romanesque, il écrit sur *Duhautcours*, véritable comédie *naturaliste*, satire directe et profonde d'une plaie sociale :

C'est un sujet choisi par l'œil du génie. Un poète comique qui connaît son art, *doit démêler dans les ridicules et les vices généraux ceux qui caractérisent son siècle.* La Révolution a prodigieusement exalté la cupidité... Le règne de l'agiotage a détruit la bonne foi; la prodigalité la plus

1. *Débats*, 26 déc. 1807 (V, 55).
2. *Id.*, 15 mars 1809 (IV, 212).
3. *Id.*, 22 sept. 1810 (IV, 214).
4. *Id.*, 5 août 1810 (IV, 217).
5. *Id.*, 30 mai 1811 (V, 60).
6. *Id.*, 17 mai 1806 (V, 47).
7. *Id.*, 26 déc. 1807 (V, 52).
8. *Id.*, 21 flor. XI. — 11 mai 1803 (V, 32).
9. *Id.*, 24 therm. XI. — 12 août 1803 (V, 26).

insensée a rendu l'économie ignoble et ridicule, et il semble que notre système actuel se réduise à imprimer à l'argent un mouvement précipité qui est au commerce ce que la fièvre est à la circulation du sang... *Picard a mis le doigt sur notre plaie* [1].

Mais lorsque Picard, renonçant à décrire la société de son temps, se jette dans la comédie épisodique ou sentimentale, Geoffroy le rappelle à l'ordre. Dans *les Amis de Collège*, Picard, « au lieu de *ridicules*, peint des *vertus*; et ces vertus ne sont que dans les pauvres ». Geoffroy a raison de voir là une influence de la philanthropie déclamatoire du XVIIIe siècle [2]. Il le blâme d'avoir choisi dans *la Grande Ville* un sujet trop vaste et peu comique; il dit du *Mari ambitieux* :

Cet essai de Picard dans le genre de la haute comédie me paraît *de la dernière faiblesse*; je ne crois pas qu'il ait assez approfondi son art pour s'élever jusqu'aux pièces de caractère [3].

Bref, son jugement complet sur l'auteur de *la Petite Ville* est celui-ci :

Ce qui distingue essentiellement la manière de Picard, c'est le naturel et la vérité : il peint les mœurs domestiques et bourgeoises; il pénètre dans l'intérieur des familles. S'il n'y a pas beaucoup de profondeur dans ses conceptions, on y trouve toujours de la gaieté, de la naïveté et une image fidèle des ridicules de la classe commune. On lui reproche de n'être pas noble; il faut plutôt le louer de n'être pas faux et romanesque, de ne point nous bercer de chimères, et de nous montrer la vie humaine [4].

Je le demande, en jugeons-nous autrement aujourd'hui? Le vrai Picard, celui qui a sa place *obligée* dans l'histoire de notre comédie, n'est-il pas celui de *la Petite Ville*, des *Ricochets* et des *Marionnettes*? Et dirons-nous avec *le Journal de Paris* que le « folliculaire des *Débats* » est un « abominable homme » pour avoir condamné *le Mari ambitieux* ou *l'Entrée dans le Monde*? Reconnaissons donc qu'il a parlé en critique, quand, sans se laisser prendre aux dehors d'une pièce, il a loué, en Picard, le véritable et original Picard, aux dépens d'un Picard qui voulait forcer son propre talent.

D'autre part, Geoffroy a bien vu quelle est dans *la Petite Ville*, *les Marionnettes*, etc., la nature de l'*action* : l'action est *épisodique*. Ce sont « d'agréables scènes,.., plusieurs petites actions

1. *Débats*, 12 août 1803 (V, 26).
2. *Id.*, 5 août 1810 (IV, 217).
3. *Id.*, 5 brum. XI. — 27 oct. 1802.
4. *Id.*, 13 déc. 1805.

comiques sont liées ensemble par un but commun [1] ». Picard « ne cherche qu'un *canevas* pour quelques scènes facétieuses et bouffonnes [1] ». Ou bien,

> C'est une *série de situations* piquantes qui s'enchaînent et se dénouent avec aisance; c'est une suite de tableaux parfaitement liés [2].

Parfois, ce procédé est maladroitement employé, ou ne convient pas au sujet; ainsi, dans *la Grande Ville* :

> Ce sont des aventures qui défilent au hasard... Aucun commencement d'action. Rien n'a précédé l'entrée des personnages sur la scène; on attend quel accident il plaira à la Providence d'envoyer pour faire aller la pièce; c'est une voiture qui verse; cela est heureux; sans cela, point de comédie [3].
>
> Ce sont (dans *la Grande Ville*) comme trois comédies ennuyeuses par leur uniformité, *et chaque acte, en la pièce, est une pièce entière* [4].

De là, un grand nombre de personnages dans les comédies de Picard. Les épisodes ne sont variés et plaisants que si chacun d'eux est amené et soutenu par un personnage déterminé. — Chez Molière, des caractères secondaires, aux prises avec le caractère principal, obligent celui-ci à se montrer sous tous ses aspects; ce sont comme autant de *réactifs* qui sollicitent successivement les éléments simples d'un corps composé. Cette méthode, Picard l'avait suivie dans *Duhautcours*. Duhautcours, qui est véritablement, pour nous, l'ancêtre des Mercadet et des Vernouillet, nous est montré successivement ou simultanément aux prises avec Durville, homme indécis, qui n'a pas l'audace de la friponnerie, mais qui consent à en profiter, — avec Charles, l'amoureux de la pièce dont il exploite la naïveté et la franchise, — avec ses complices, les faux créanciers, — avec Franval, l'homme droit et fort, le seul dont il ait peur. A chacun d'eux, il oppose une tactique différente, et son unité est dans sa variété même.

Mais, à mesure que Picard se renferme dans la comédie épisodique, son procédé change. Lui-même, il se définit sur ce point, dans la Préface des *Marionnettes*. « Je n'attaque point, dit-il, un vice en particulier: *il n'est point question d'entourer un caractère d'autres caractères choisis pour le faire ressortir*. J'attaque une faiblesse que je prétends générale. *Il me fallait donc, en variant les physionomies, montrer tous mes personnages atteints de cette fai-*

1. *Débats*, 4 frim. XII. — 26 nov. 1803 (V, 45).
2. *Id.*, 17 janv. 1807 (V, 52).
3. *Id.*, 4 pluv. X. — 24 janv. 1802.
4. *Id.*, 25 niv. X. — 15 janv. 1802.

blesse[1]. » Même procédé dans *les Ricochets*, qui se terminent par ces mots : « *Tout s'enchaîne* et tout marche par ricochets. »

Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que Picard soit tombé par là dans une certaine monotonie, défaut presque inévitable des comédies épisodiques, — mais *seulement épisodiques*. Tous ces *pantins* tiennent à un même fil : le mouvement qui à l'un fait lever la tête, jette l'autre à bas, et aucune de ces marionnettes ne peut branler le pied sans qu'aussitôt toutes ne se trémoussent. Ainsi, dans *les Capitulations de Conscience*, « Mme Probincourt qui a de la probité quand son mari est tenté, est tentée à son tour quand son mari revient à la probité[2] ».

Geoffroy se plaît à louer, dans le théâtre de Picard, une certaine moralité légère et un peu badine, sans nul pessimisme, qui semble être un compromis entre la saine clairvoyance de La Fontaine et le mépris ironique de Voltaire : c'est plutôt encore du La Bruyère, purgé de toute son amertume.

« Facilité, vivacité, enjouement, traits piquants, grâce, art de faire jaser chaque personnage suivant son état et son caractère », telles sont les expressions dont il use pour apprécier le styl de *la Petite Ville* et des *Ricochets*. Nous n'en employons pas d'autres, et Picard, en cherchant à se définir dans ses Préfaces, n'y a ajouté qu'un trait, essentiel en effet : *la naïveté satirique*.

En un mot, Geoffroy a donné le premier rang parmi les comiques de son temps à Picard, « notre moderne Dancourt », en caractérisant, d'une manière presque définitive, ses qualités à la fois solides et légères.

2. On estime d'autant plus Picard qu'on le rapproche d'Étienne. Que manquerait-il à l'histoire et au répertoire de notre Comédie-Française, si l'on en supprimait Étienne? Peu de chose, j'imagine, puisque, à vrai dire, Étienne n'existe plus.

Aussi, Geoffroy n'a-t-il jamais accordé à l'auteur des *Deux Gendres* un seul de ces éloges décisifs qui *classent* un écrivain. Je me trompe. Entre toutes les pièces d'Étienne, il en est quelques-unes qui lui ont paru bonnes, parce qu' « elles peignent les mœurs et instruisent en amusant », — parce que « le fond en est bon, le dialogue gai, plein d'esprit et de mots heureux ». Ces pièces sont des vaudevilles, ou des livrets d'opéra-comique : *le Pacha de Suresnes*, *les Deux Mères*, *Un Jour à Paris*, et surtout

1. Picard, *Œuvres*, V, 223.
2. *Id.*, VI, 7.

la Petite École des Pères. — Oui, tandis que les contemporains traitaient cela de bluettes aimables et sans conséquence, pour reporter toute leur admiration sur *les Deux Gendres*, comédie en cinq actes et en vers jouée au Théâtre-Français, Geoffroy donne à la *grande pièce* des éloges vagues, mesurés, ironiques (surtout dans ses feuilletons inédits), et loue sans restrictions *la Petite École des Pères.* J'ai lu tout le théâtre d'Étienne ; il me semble que Geoffroy a raison. Le véritable Étienne, l'écrivain mordant et spirituel, à l'esprit incisif et quelque peu amer, à la fois comique et moral, — ce n'est pas dans *les Deux Gendres* qu'il le faut chercher, c'est dans les vaudevilles où, réellement, il est lui-même.

Geoffroy fait encore, à propos de *la Petite École des Pères*, une observation qui témoigne de sa sûreté critique. « Le fond, dit-il,... était susceptible d'être plus étendu... » ce qui veut dire : de ce sujet qui fournit à Étienne un vaudeville, on pourrait tirer une grande pièce. Lisez *Un Père prodigue*, d'Alex. Dumas fils, vous y retrouverez *la Petite École des Pères* et *Un jour à Paris.*

Passons rapidement sur *la Jeune femme colère*[1] que Geoffroy a traitée de « petite pièce sans conséquence ». On a vu plus haut comment Étienne releva le compliment. Il faut cependant, une fois de plus, faire remarquer à quel point Geoffroy est clairvoyant : *la Jeune femme colère*, malgré ses allures *distinguées* et sa morale, lui paraît inférieure, et comme choix du sujet, et comme dénouement, à des farces où, sous des dehors presque bouffons, est renfermée une leçon sérieuse et pratique.

Brueys et Palaprat[2], la première pièce qu'Étienne ait donnée à la Comédie-Française, inspire à Geoffroy un excellent feuilleton, solidement pensé, composé avec art. Il y a des éloges, et des restrictions, — sur un ton bonhomme et protecteur qui dut irriter « le jeune homme colère ».

Étienne donne ensuite *Un jour à Paris*, à l'Opéra-Comique, — et *les Deux Gendres* à la Comédie-Française. Ah ! combien le livret paraît supérieur à la pièce en cinq actes et en vers !

Un de nos plus fins critiques, J.-J. Weiss, nous dépeint les auteurs de vaudevilles ou de farces écrivant enfin une « grande machine » pour le Théâtre-Français : « ... Ils sont comme des gens qu'on surprend en déshabillé. Ils s'affublent dans le trouble. Ils arrivent sur la scène française méconnaissables. M. Labiche

1. *Débats*, 3 brum. XIII. — 25 oct. 1804 (V, 77).
2. *Id.*, 30 nov. 1807 (IV, 390).

se fabrique une manière de cothurne et écrit *Moi*. Mais ce n'est pas du tout cette comédie genre psychologique et fin qu'un Labiche aurait dû composer pour la Comédie, *parce que ce n'est pas là ce genre qui est le Labiche enviable et inappréciable*; c'était *Mon Isménie*, carrément *Mon Isménie* ou *Célimare le bien-aimé*: je veux dire, c'étaient ces sujets-là, avec la même conception, la même conduite des scènes, les mêmes caractères, le même jeu de pinceau, en retranchant seulement quelques facilités et quelques vulgarités, en s'interdisant quelque relâchement qui n'est à sa place que sur des scènes inférieures... » Et, plus loin, il nous montre Meilhac écrivant un acte pour la *Comédie-Française* : « ... Il polissait, il repolissait, et il émondait, surtout il émondait! Et qu'émondait-il? il émondait, soyez-en sûrs, le plus caractéristique : il suait sang et eau pour ôter Meilhac de Meilhac [1] ».

Ne vous semble-t-il pas voir l'auteur du *Pacha de Suresnes* et de *la Petite École des Pères* en train de composer *les Deux Gendres*, et « suant sang et eau pour ôter Étienne d'Étienne »?

Est-il assez insipide ce Blainville, cet ambitieux vague et nuageux qui « aspire à un ministère », — et ce Ferval, ce négociant *ex machina*, en usage dans tous les drames bourgeois imités de l'anglais, qui n'est plus ni un caractère, ni un type, mais un *emploi*; — et ce valet, dont la bonhomie niaise s'exprime en saillies deux fois séculaires; — et cette Mme Blainville, pâle reflet de la Mme Dorval de *Duhautcours*; — et cette girouette de père, pas assez sot pour que sa sottise soit intéressante! Il n'y a qu'un seul caractère, qu'une seule esquisse de caractère, dans *les Deux Gendres*, c'est Dervière, le philanthrope. Nous connaissons tous Dervière. C'est le parvenu qui « s'est fait bienfaisant pour être quelque chose », qui vous aide de ses conseils banals, de ses démarches inopportunes, de ses recommandations compromettantes; qui, si vous tombez à l'eau, vous fait un sermon du haut du Pont-Neuf, et suit le convoi d'un de ses protégés mort de faim la veille, en répétant : « Je l'avais bien dit! » — On a écrit *Chamillac*; qui donc vous en donnera la contre-partie, — la réalité au lieu du roman, — et fustigera comme il le mérite le Tartufe de charité!

Geoffroy était fort gêné, dans son compte rendu des *Deux Gendres*. En effet, depuis juillet 1808, Étienne était censeur du

1. Weiss, *Autour de la Comédie-Française*, p. 215 (*Débats*, 19 mai 1884).

Journal des Débats [1]. Blesser Étienne, c'eût été manquer de tact et d'adresse : Geoffroy aima mieux se retrancher derrière une certaine courtoisie; pour qui sait lire entre les lignes, la critique n'en est que plus incisive. D'abord, il signale le point vulnérable, le manque d'originalité et d'invention. Or, *Conaxa* n'est pas encore exhumé; il ne s'agit que des *Fils ingrats* de Piron. Geoffroy possède, nous l'avons dit, une érudition quelque peu gênante pour les auteurs ses contemporains. Déjà, à propos du *Grand Deuil*, opéra-comique de Vial et Étienne, il l'avait dit : c'est *le Double Veuvage* de Dufresny, et il ajoutait :

Le succès d'une pareille *supercherie* est aujourd'hui très facile : les spectateurs ne connaissent guère du théâtre que les pièces que l'on joue habituellement; nos anciens auteurs comiques sont pour eux des gens de l'autre monde; et, dans le fond, pourvu qu'ils s'amusent, peu leur importe que ce soit Dufresny ou Étienne et Vial qui en fassent les frais. Dans toute cette assemblée très nombreuse que la première représentation avait attirée, il n'y avait personne qui soupçonnât qu'il avait jamais existé un *Dufresny*. Les femmes ne lisent que des romans, les hommes que des journaux, un très grand nombre ne lit rien du tout : le larcin ne pouvait être aperçu que par quelque homme du métier, en sentinelle à l'orchestre pour surveiller l'effet de la pièce de son rival : encore les auteurs ne sont-ils pas très chargés d'érudition superflue; occupés à composer presque dès leur enfance, il leur reste peu de temps pour la lecture et l'instruction [2].

En 1810, Geoffroy ne reprend pas ces réflexions si justes et si piquantes; mais il débute ainsi :

L'auteur n'a pas inventé son sujet... En remaniant la pièce de Piron, M. Étienne y a fait des changements pleins de goût : aux trois fils, il a substitué deux gendres...

Autre changement introduit par Étienne, et dont Geoffroy le loue : Piron avait amené son dénouement par l'*intérêt*; Étienne y substitue la *peur de l'opinion*.

C'est tout ce que Geoffroy voulait écrire sur *les Deux Gendres* : il lui suffit d'avoir rendu justice à la pièce. Dussault, dans deux articles des 2 et 6 novembre 1810, se charge du panégyrique auquel le feuilletoniste se refuse. Là, on sent visiblement le désir de flatter le censeur du journal; le coup de patte contre Geoffroy n'est pas oublié : il est parlé de « la comparaison affectée qu'on a voulu établir entre *les Deux Gendres* et *les Fils ingrats* de Piron ». En effet, Étienne n'avait pas copié la comédie de Piron; il avait mieux à prendre.

1. Cf. p. 261.
2. *Débats*, 5 pluv. IX. — 25 janv. 1801.

Quelle fatalité! Étienne était à peine assis dans le fauteuil académique que lui avait valu le succès des *Deux Gendres*, qu'un certain Lebrun-Tossa exhuma le manuscrit de *Conaxa* [1], véritable source des *Deux Gendres*. Nous avons peine à nous figurer aujourd'hui quelles furent les proportions de cette querelle littéraire. Brochures, pamphlets, caricatures, vers satiriques dans les journaux, — ce fut bien pis que pour *le Cid*! Alexandre Duval venait de succéder, comme directeur de l'Odéon, à Picard; il s'était présenté contre Étienne à l'Académie française. Battu, il céda au désir de se venger, et accepta de faire jouer la pièce du jésuite sur son théâtre.

N'entrons pas dans l'histoire de cette querelle. Disons seulement que Geoffroy écrivit sur *Conaxa* deux feuilletons très mesurés, mais, au fond, sévères.

Les éditeurs des *Œuvres complètes* d'Étienne qui ont consulté seulement le feuilleton reproduit dans le *Cours*, ne sont pas mécontents de Geoffroy : « Le Zoïle de l'époque, disent-ils, l'abbé Geoffroy lui-même, rendit hommage au mérite et au succès légitime de M. Étienne, malgré la sympathie naturelle que devait lui inspirer à double titre l'auteur de *Conaxa*, comme pédant de collège et confrère en Loyola [2] ». Ils avaient oublié, non involontairement peut-être, de consulter la collection des *Débats*. Mais ils auraient pu trouver le dernier mot de Geoffroy dans un article inséré au tome sixième du *Cours*. Là, le critique, en réponse à une diatribe d'un certain Alphonse de Saint-Léger au sujet de *l'Intrigante*, explique à son ignorant adversaire quelle est la vraie nature de la *comédie de mœurs* :

Des littérateurs superficiels, dit-il, se sont avisés, depuis quelques années, d'appeler comédies de mœurs *celles où il y a des épigrammes sur les mœurs du jour*, quoique les mœurs du jour n'y soient peintes en aucune manière... Peindre dans une comédie les mœurs du temps où l'on vit, ou lancer des sarcasmes contre ces mœurs, sont deux choses aussi différentes que les actions et les paroles. Par exemple, *les Deux Gendres* ne sont pas une comédie de mœurs...

Et Geoffroy reprend rapidement l'action et les caractères de la pièce, pour aboutir à cette conclusion :

Il n'y a donc point de peinture de mœurs dans *les Deux Gendres*, mais bien *des lieux communs et des épigrammes sur les mœurs* [3].

1. *Conaxa*, trag. en 5 actes, en vers, par le P. Rinald, jésuite; jouée à Rennes en 1713.
2. *Œuvres d'Étienne*, édit. de 1846, t. III, p. 102.
3. *Débats*, 16 mars 1813 (VI, 357).

N'avions-nous pas raison de croire que, n'eût été la courtoisie obligée envers le *censeur* du journal, Geoffroy se fût montré plus dur pour l'auteur des *Deux Gendres*.

Quant à *l'Intrigante*, qui fut arrêtée par un décret, Geoffroy lui a consacré d'abord deux longs feuilletons, puis cette verte réplique au soi-disant Alphonse de Saint-Léger, lequel, s'il n'est pas Étienne lui-même, est un de ses maladroits amis.

Les deux articles des 9 et 23 mars 1813 sont polis, mais sévères; la pièce, dit Geoffroy, est sans originalité (voyez *l'École des Mères* de La Chaussée, *l'École des Pères* de Pieyre, *Pas plus de six plats*, comédie allemande de Grossmann...); cette baronne qui veut en dépit du père, un brave négociant (copié sur M. Vandeck), marier sa nièce à un homme de cour, n'est pas une intrigante, mais une *folle*, et son projet est sans vraisemblance comme sans raison; M. Dorvillé, le négociant, devrait la mettre à la porte; « mais c'est l'héroïne de la pièce; si on la chassait, il faudrait baisser la toile ». Bien plus, cette méchante femme n'est qu'odieuse, et point du tout comique, en dépit de la règle essentielle du genre. L'auteur a dû charger des personnages subalternes de faire rire le public, et ces deux *caricatures* ont été fort mal accueillies.

Dans son second feuilleton, le critique serre de près la comparaison entre la pièce allemande, *Pas plus de six plats*, *tableau de famille*, et la comédie d'Étienne. Celui-ci, échaudé dans l'affaire de *Conaxa*, et sachant ce qu'il en coûte à être trop discret sur les sources de son inspiration, avait lui-même déclaré quel était l'original de son *Intrigante*. Geoffroy donne l'avantage à la comédie de Grossmann, « en dépit de ses bizarreries, de ses déclamations et de ses trivialités ». En transformant le conseiller aulique Reinhard en négociant, Étienne « l'a fort affaibli et refroidi; il lui a ôté sa couleur touchante, sa physionomie et son originalité ». L'intrigante allemande est, elle aussi, plus comique et plus active que la baronne française; la *jeune demoiselle* est moins sotte et plus courageuse; l'amant est plus ardent, plus amoureux et plus touchant. Pour compléter la pensée de Geoffroy, il faut nous adresser à cet article de polémique dont nous avons parlé plus haut; comme on peut le lire au tome VI du *Cours*, nous n'en donnerons que les conclusions.

Pas plus que *les Deux Gendres*, dit le critique, *l'Intrigante* n'est une *comédie de mœurs*; et il essaye de le prouver, en montrant qu'aucun des personnages ne représente les mœurs du temps :

Ce n'est donc point, dit-il en terminant, une comédie de mœurs, puisqu'on n'y trouve point de peinture de mœurs, mais seulement quelques traits sur les courtiers, banquiers et banqueroutiers, sur la manie de briller et de sortir de son état; traits la plupart déjà usés dans les pièces de Picard et autres... Partout et dans tous les temps, *l'Intrigante* sera un caractère manqué, une pièce sans intérêt, sans action et sans comique; une pièce dont le style est en général très faible et très négligé, mais dont on a soigné quelques vers et quelques détails [1].

Et pourtant est-ce tout? — Geoffroy n'aurait-il pas dû signaler ce qu'il y avait, au fond, de neuf et de hardi dans *l'Intrigante*? C'était bien un essai dans ce genre que Picard et Duval se plaignent de n'avoir pu traiter; c'était la satire de certaines menées familières aux courtisans des Tuileries, d'une noblesse de parvenus et d'enrichis, d'un *état social* non encore exploité par la comédie. Cette voie nouvelle où Étienne, le premier, s'engageait non sans quelque témérité, elle pouvait, elle devait mener à la comédie de mœurs. Si maladroit et insuffisant que fût cet essai, il appartenait à un critique indépendant de le remarquer et de l'encourager. Or Geoffroy était assez clairvoyant pour que la valeur relative de *l'Intrigante* ne lui échappât point; d'autres raisons l'ont empêché de rendre à Étienne la justice qui lui était due : nous les avons discutées ailleurs.

3. Qui connaît aujourd'hui *l'Assemblée de famille*? On a presque oublié *Duhautcours* ou *les Deux Gendres*; mais enfin, on sait où les prendre : *l'Assemblée de famille* est profondément ensevelie dans les catacombes de la Comédie-Française; elle y est, d'ailleurs, à sa place. Mais, comme la pièce fut très applaudie, comme Geoffroy l'a beaucoup louée, nous avons une occasion opportune de juger la critique de Geoffroy. Dans quelle mesure a-t-il eu raison de contribuer au succès d'un ouvrage aujourd'hui justement oublié? De ce que la pièce est médiocre, devons-nous conclure que Geoffroy s'est lourdement trompé, ou qu'en effet il a obéi à des motifs intéressés?

Nous avons déjà insisté sur l'antipathie de Geoffroy pour la comédie romanesque et déclamatoire. Il est favorable, par contre, aux ouvrages qui peignent les mœurs. Il dira de *Médiocre et Rampant* : c'est une pièce faible, mais où les mœurs sont vraies, où les caractères sont naturels; l'auteur est dans la bonne voie... Il dira de *la Petite École des Pères* : ce n'est qu'une farce, mais

1. *Débats*, 16 mars 1813 (VI, 362).

le fond en est réel, moral; il y a là l'étoffe d'une bonne comédie, à la façon de Molière... Duval écrira *Édouard en Écosse*, *la Jeunesse de Henri V* : Geoffroy louera l'habileté de l'auteur, mais il condamnera le genre comme romanesque et faux, et protestera de toutes ses forces, malgré les clameurs et les injures de ses ennemis, contre la comédie épisodique et historique. Eh bien, dans le domaine de la comédie vraiment *bourgeoise* (car les bourgeois de Diderot sont des enragés, et pour ainsi dire les Jacobins de la morale), dans ce genre un peu terne, presque réaliste, qui commence à La Chaussée, se continue par Colin et Picard, et doit aboutir à *l'École des vieillards*, à *l'Honneur et l'Argent*, à *Gabrielle*, à *Maître Guérin*, — quelle est l'œuvre essentielle, capitale, digne de vivre à la scène, produite par un contemporain de Geoffroy? — Pour ma part, je n'en connais pas; après *Médiocre et Rampant* et *Duhautcours*, *l'Assemblée de famille* seule méritait d'être signalée comme un progrès vers le réalisme légitime.

Qu'est-ce donc que *l'Assemblée de famille*? Supposez que vous ne connaissiez ni *le Testament de César Girodot* ni *les Corbeaux*, et lisez *l'Assemblée de famille*; vous serez surpris d'y trouver, au fond du tableau, une situation triste, grise, en quelque sorte, presque banale, — avec une pointe de romanesque, non pas seulement pour assaisonner l'intrigue, mais pour former le nœud de l'action et amener un dénouement [1].

Une orpheline de seize ans est héritière de biens immenses; la famille, convoquée, se réunit chez elle pour entendre la lecture du testament; chacun, de flatter Angélique, dans l'espoir d'arracher à sa générosité d'enfant quelque lambeau de l'héritage. Deux de ses cousins, un fat étourdi, un négociant retors, se disputent sa main; deux tantes, une coquette rusée, une égoïste indifférente, l'accablent de prévenances hypocrites. Soudain, le bruit court que son père, mort aux Indes, ne fut jamais marié légitimement et n'a pas reconnu sa fille. Angélique devient l'objet de la plus méprisante pitié. L'*assemblée* se réunit; le notaire expose la triste situation de la jeune fille : on lui donnera un état; on consentira à lui faire une petite pension. Cependant il y a là un oncle, Blainvil, sorte de misanthrope farouche qui, en vrai pessimiste, a voulu jouir jusqu'au bout du spectacle de ces

1. Dans un genre analogue, on peut signaler *les Parents*, comédie jouée à Feydeau, et dont Geoffroy rend compte dans *les Débats* le 25 fruct. VIII. Il s'agit d'un héritage, en argent, capté par deux filles, et des intrigues de leur frère pour rentrer en possession de sa part.

vilenies. Le notaire lui demande, à son tour, *s'il veut souscrire* en faveur de l'orpheline.

BLAINVIL.

Je n'ai rien à donner.

ARAMINTHE.

Mon oncle, ce bienfait
Assez légèrement touche votre intérêt.

VALMONT.

Il est doux d'obliger...

BLAINVIL.

De quel droit, à quels titres,
De son sort aujourd'hui serions-nous les arbitres?...

VALMONT.

Tous nos droits sont connus.

BLAINVIL.

Les siens le sont aussi.

FORLIS.

Nous sommes héritiers.

BLAINVIL.

Elle est maîtresse ici! (*Tous se lèvent.*)

ARAMINTHE.

Maîtresse! que dit-il?...

FORLIS.

Mais, dans cet héritage?...

BLAINVIL.

Ingrats! vous n'avez rien!

VALMONT.

Quel étrange langage!

BLAINVIL.

Non, rien, vous dis-je, rien!... Ce dépôt précieux
Détruit tout votre espoir (*regardant Angélique*) et comble tous vos vœux [1].

Geoffroy fait de cette pièce une analyse détaillée, et insiste en particulier sur les caractères; chaque personnage, si pâle et effacé qu'il soit, est indiqué sinon marqué de traits qui lui sont propres. En reprenant, dans le magasin commun, les types usés de la jeune fille, du négociant, du fat, de la coquette, du bourru bienfaisant, Riboutté les a appropriés non sans habileté au cadre de sa comédie.

1. *L'Assemblée de famille*, acte V, sc. v (*Suite du Répertoire du Théâtre-Français*, éd. Dabo, 1823, t. xxx.

C'est la première pièce en cinq actes, fait observer Geoffroy, dont le caractère principal soit une ingénue [1].

Forlis, le négociant, « ne connaît que l'intérêt; il est absolument étranger à tout autre sentiment ». Mais à propos de ce personnage, Geoffroy oublie de signaler un trait qui semble à l'auteur des *Lettres Champenoises* le plus heureux de la pièce : en apprenant la ruine d'Angélique, Valmont, ce fat égoïste et fourbe, se retire prudemment; mais Forlis réfléchit, et se décide à faire valoir les droits que lui donne le testament du père, il épousera l'orpheline « pour augmenter la considération et le crédit de sa maison [2] ». Quant à Blainvil, Geoffroy le juge neuf et singulier. Ces caractères *agissent*, et l'on se demande jusqu'au dénouement quel sera le sort d'Angélique.

Dans la forme, point d'*esprit*, à peine quelques traits dans le rôle de Valmont; et ce ne sont pas des mots d'auteur. Geoffroy l'en félicite. On trouverait, dans l'élégante platitude de Riboutté, plus d'un tour qui annonce Ponsard.

Cependant, Geoffroy, examinant la pièce imprimée, se montra plus sévère; mais il prit soin de justifier ses critiques :

Si j'ai d'abord un peu plus appuyé sur les beautés, dit-il, c'est qu'il fallait encourager un débutant qui se présentait dans la carrière avec d'heureuses dispositions; aujourd'hui j'insiste un peu plus sur les défauts, *parce que cette sévérité ne pouvant plus nuire au succès, peut servir à l'instruction de l'auteur et du public* [3].

Plus tard, en 1812, on reprend la pièce, et Geoffroy revient à ses anciens éloges. Dans l'intervalle, l'ouvrage fut présenté à l'Académie française, pour le concours des prix décennaux, mais écarté par le jury comme « dénué d'originalité, de verve comique et de poésie ». Les académiciens jugeaient, en littérateurs, la valeur absolue de la pièce; Geoffroy, critique dramatique, pouvait et devait en faire ressortir le mérite relatif.

En effet, tandis que l'Académie française refusait à *l'Assemblée de famille* l'*originalité*, la *verve* et la *poésie*, Geoffroy écrivait :

C'est une image naturelle et vraie de ce qui se passe entre des héritiers dans les successions.

Il élargissait, d'autre part, sa critique du drame bourgeois en disant :

1. *Débats*, 8 juin 1808..
2. *Lettres champenoises*, 2e partie, 1809, p. 91.
3. *Débats*, 21 avril 1808.

La pièce n'est point un roman, quoiqu'elle en ait l'intérêt; les incidents naissent des caractères et *sont pris dans la vie commune*... Le cœur est vivement touché de quelques situations : ce n'est pas un grand crime; on pourrait faire le même reproche à plusieurs scènes de Térence. *Si le goût chasse les drames larmoyants du royaume de Thalie, c'est uniquement parce qu'on n'y trouve, au lieu des mœurs de la société, que des aventures invraisemblables et un pathétique faux;* mais intéresser sans sortir de la vérité et de la nature, ce n'est pas outrager Thalie, c'est étendre son empire... Ce que l'art doit bannir sans pitié, c'est le *romanesque*, c'est l'*enflure du tragique bourgeois*; mais lorsqu'un événement ordinaire fournit des traits touchants, il n'est pas défendu d'en profiter[1].

Il semble que Riboutté, encouragé par son succès, ait dû produire un ouvrage supérieur au premier. Il mit trois ans à composer une détestable comédie, *le Ministre anglais*, qui fut représentée au Théâtre-Français par l'élite de la troupe, le 26 février 1812. Geoffroy, dans son feuilleton du 29 février, constate la chute de la pièce; il l'attribue à la cabale et à l'envie. Est-il sincère? veut-il seulement épargner l'amour-propre d'un auteur sympathique? met-il quelque complaisance dans ses réflexions, et cette complaisance est-elle *intéressée*? Nul ne saurait le dire. Ce feuilleton ne fut suivi d'aucun autre; la pièce disparut de l'affiche après six représentations. L'auteur, navré, publia son *Ministre anglais*, et dans la préface il se plaignit avec une amertume larmoyante des effets de l'envie; il y aborda résolument le reproche qu'on lui faisait d'avoir acheté pour son *Assemblée de famille* les éloges des journalistes et le zèle des acteurs. Auger consacra au *Ministre anglais*, dans *le Journal des Débats* [2], deux articles fort spirituels, qui durent désoler le malheureux auteur, mais qui ne sont pas trop sévères : la pièce est illisible.

Tels sont les jugements portés par Geoffroy sur les ouvrages de ses contemporains qui représentaient la comédie de caractère ou de mœurs. Peut-être fallait-il parler ici de deux pièces d'Alex. Duval, *le Tyran domestique* et *le Chevalier d'industrie*? Mais il était difficile de séparer en deux tronçons une étude sur l'auteur d'*Édouard en Écosse*.

1. *Débats*, 20 fév. 1812.
2. 22 avril et 17 mai 1812.

III

La Comédie d'intrigue.

1. Andrieux a été sévèrement, mais équitablement jugé par Geoffroy. Dès son premier feuilleton, le critique formule une opinion à laquelle il restera constamment fidèle et qui, pour nous, est définitive. Ce feuilleton est consacré à *Helvétius*. Après un examen du personnage et de sa philosophie, et l'analyse de la pièce, Geoffroy ajoute :

J'avoue que j'attendais davantage du talent de M. Andrieux qui a de l'esprit et de la gaieté... Ce n'était pas la peine de reparaître dans la carrière dramatique *fort au-dessous des Étourdis* [1].

La même année, on reprend au Théâtre-Français *les Étourdis*, et Geoffroy écrit :

C'est le seul ouvrage où M. Andrieux ait annoncé quelque talent pour *le comique de troisième ordre* : j'appelle ainsi la comédie de pure intrigue, *sans mœurs et sans caractères*... Cette pièce est amusante et d'une gaieté franche : cela promettait plus que l'auteur n'a tenu [2].

Tel sera le perpétuel *refrain* de Geoffroy. Andrieux donne *le Trésor*, comédie en cinq actes et en vers. *Le Journal de Paris* et *le Courrier des spectacles* crient au chef-d'œuvre; l'Académie française propose *le Trésor* pour le prix décennal de comédie : Geoffroy se contente d'accorder quelques éloges à la scène de la vente, et déclare que la pièce est inférieure aux *Étourdis*. Même tactique, on le voit, ou plutôt même méthode, qu'à l'égard d'Étienne et de Picard. *Molière avec ses amis ou le souper d'Auteuil* « n'est, pour lui, qu'un vaudeville; cette bagatelle en a l'esprit, le ton, la frivolité,... il ne lui manque que les couplets ». Et dans la conclusion de cet article, Geoffroy va plus loin :

Cet ouvrage *n'annonce aucun progrès* dans le talent de M. Andrieux. Il y a des mots heureux, de jolis vers agréablement tournés, de l'esprit et toujours de l'esprit! Quel pauvre éloge pour un poète comique! *J'attends toujours un plan, des situations, des caractères; c'est là ce qui vaut la peine d'être loué* [3]...

Que sera-ce donc, lorsqu'Andrieux s'avisera de retoucher, et même de refondre *la Suite du Menteur*, et cela en s'inspirant du *Commentaire* de Voltaire. Pour le coup, voilà une belle occa-

1. *Débats*, 30 prair. x. — 19 juin 1802 (V, 111).
2. *Id.*, 11 mess. x. — 30 juin 1802 (IV, 81).
3. *Id.*, 19 mess. XII. — 8 juillet 1804 (IV, 82).

sion d'*éreinter* une fois de plus le maître dans la personne de son disciple. Andrieux avait voulu « donner de l'âme au caractère de Philiste et mettre en œuvre la jalousie ». Pour y arriver, il a changé les deux derniers actes; il a fait de Lucrèce, la femme abandonnée par Dorante le jour même de ses noces, l'amie de Mélisse (maîtresse de Philiste), l'a amenée à Lyon et mise en présence de Dorante. Celui-ci qui, maintenant, aime Mélisse, essaye de se tirer d'affaire en rejetant ses propres fredaines sur le compte d'un prétendu frère jumeau... jusqu'au moment où fatigué de ses supercheries, il avoue sa faute; et cependant Mélisse épouse Dorante.

Dénouement très froid et sans aucun intérêt, dit avec raison Geoffroy. Qu'importe qu'un fourbe épouse une coquette? Ce n'était pas la peine de faire cinq actes pour amener cette conclusion.

Les deux derniers actes de Corneille, au contraire, « quoique dénués de tout intérêt et très faibles », sont vraiment dans l'esprit du théâtre cornélien.

Il est honorable, conclut Geoffroy, qu'un homme qui a autant d'esprit que M. Andrieux n'ait pu parvenir, même en y pensant bien, *à faire quelque chose d'aussi bon que le mauvais du grand Corneille*[1].

Enfin, Geoffroy retrouve Andrieux avec *le Vieux Fat*. Il commence son feuilleton par le refrain accoutumé :

Les Étourdis promettaient un successeur de Regnard et n'ont pas tenu parole. *Cette pièce, le second ouvrage de l'auteur, est restée son chef-d'œuvre* : je ne sais si c'est la nature de son génie ou celle des circonstances qui ne lui a pas permis d'aller plus loin, et qui, depuis, l'a forcé de rétrograder[2].

Ces circonstances, Geoffroy, plus d'une fois, y a fait des allusions malignes. Andrieux, en effet, ne fut poète qu'à ses moments perdus. Membre du Tribunat, puis professeur à l'École polytechnique, il travailla surtout pour le théâtre pendant les loisirs forcés que lui procura une disgrâce politique, entre 1801 et 1804.

La discussion de Geoffroy n'a rien de malveillant, mais elle est sévère dans le fond et dans la forme. A lire la pièce, parallèlement à l'analyse de Geoffroy, on ne peut accuser le feuilletoniste de parti pris ni de méchanceté; car il loue deux scènes, la déclaration du *vieux fat* à Constance, laquelle le laisse à genoux fort embarrassé de se relever, et la dispute de ce même personnage

1. *Débats*, 31 oct. 1808 (IV, 88).
2. *Id.*, 9 juin 1810 (IV, 95).

avec Linant, amant de Constance, caché dans la maison sous le nom de Durand. Or ces deux scènes, les seules en effet où l'on trouve du comique de *situation* (car le comique de caractère est dans le titre seul), sont vraiment faibles et manquées; comme le dit Geoffroy, tout le reste languit et se traîne, et la pièce est *ennuyeuse*. En un mot, c'est du faux Colin d'Harleville, du Colin sans grâce et sans finesse, où la moralité trop apparente, les travers devenus des vices, sont l'exagération maladroite des procédés familiers au charmant auteur du *Vieux Célibataire*.

Que reste-t-il aujourd'hui du théâtre d'Andrieux? J'imagine que si l'on voulait reprendre une de ses comédies, ce serait certainement *les Étourdis*, celle que Geoffroy, seul de ses contemporains, a désignée comme le chef-d'œuvre de son auteur.

D'ailleurs, Andrieux n'a pas une place considérable dans notre théâtre. C'est plutôt un héritier du XVIIIe siècle, un successeur de Barthe, d'Imbert et de Colin, qu'un précurseur de notre comédie d'intrigue, à la manière de Scribe.

2. Ce précurseur, c'est Alex. Duval. Chez lui apparaissent à l'état déterminé les *sujets*, les *procédés d'intrigue* et les *types* de la comédie telle que la pratique l'auteur du *Verre d'eau*.

Geoffroy et Alexandre Duval étaient compatriotes : tous deux sont nés à Rennes. Ils n'en ont pas été pour cela meilleurs amis. Duval, dans les très intéressants bavardages dont il a fait précéder, dans l'édition complète de ses œuvres, chacune de ses pièces, ne manque jamais une occasion d'attaquer Geoffroy. « M. Geoffroy, dit-il, mon cher compatriote, mais non pas mon ami, le moins moral de tous les hommes [1]... » Il l'appelle un critique « de sordide mémoire [2] ». Il lui reproche d'avoir causé par ses feuilletons malveillants l'interdiction du *Lovelace français* (*la Jeunesse de Richelieu*), et il flétrit, à ce propos, la politique du journaliste dévoué à l'Empire [3]. Bien plus, quand Duval fut reçu à l'Académie française, le directeur, Regnaud de Saint-Jean-d'Angely, fit allusion aux moindres comédies de l'auteur, et ne nomma point *le Tyran domestique*, pièce à laquelle Duval attachait grande importance, et que l'Institut avait désignée pour un des prix décennaux en 1811. Duval, dans la préface qu'il consacre au *Tyran domestique*, se plaint vivement du

1. Duval, *Œuvres complètes*, 1822-25, t. I, 343.
2. *Id.*, *ibid.*
3. Duval, *Œuvres*, I, 343.

procédé, et dit : « Cet oubli volontaire et que je regardai dans le temps comme une marque de mépris pour l'ouvrage, *ne venait sans doute que de la persévérance de Geoffroy à critiquer cette malheureuse pièce*, à laquelle pourtant le public le força de rendre une espèce de justice, dans cette phrase qui termina son dernier article, « qu'il fallait bien que cette pièce eût quelque mérite, puisqu'elle avait obtenu du succès tant à Paris que dans les départements ». *Mais comment d'ailleurs l'opinion de Geoffroy avait-elle pu influer sur l'opinion du président d'une académie? Avait-il donc besoin de s'appuyer de la critique vénale d'un journaliste*, pour me refuser une justice que le public, et même les présidents et les secrétaires des quatre classes de l'Institut m'avaient rendue quelque temps auparavant, d'une manière plus positive, en distinguant la pièce comme la comédie qui avait le plus de droits à la récompense décennale qui avait été fondée par Bonaparte [1]. »

Cette animosité prouve bien que Duval attachait une certaine importance à la *critique vénale* de Geoffroy. C'est d'ailleurs le seul journaliste dont il relève et discute les jugements. Dans cette même préface, il le cite encore deux fois, et cherche à réfuter ses critiques. D'autre part, quand Geoffroy lui a été favorable, il ne manque pas de s'en vanter. On vient d'en lire un exemple; en voici un autre : Duval rappelle avec orgueil le succès persistant de *la Jeunesse de Henri V*, « succès, dit-il, qui avait mérité à cet ouvrage, de la part de Geoffroy, le nom d'éternelle jeunesse de Henri V [2] ». Ne semble-t-il pas enfin accorder au *journaliste* une place importante dans l'histoire de notre littérature, quand il le cite, à côté de Chateaubriand et de Lamennais, parmi les écrivains bretons dont on distingue « le talent ferme et original [3] ».

Nous en voulons toujours à ceux qui ont pénétré nos défauts et surtout nos *prétentions*. Or, la *prétention* de Duval, c'est la grande comédie de mœurs, en cinq actes et en vers. De toutes ses préfaces, il ressort évidemment que, durant sa vie entière, Duval fut presque vexé du succès de ses *petites pièces*, et qu'il attendait, avec ses grandes comédies, un triomphe qui ne vint jamais. Il s'en est pris à la censure, puis à l'Académie. Personne cependant n'est coupable de la médiocrité incontestable de telle

1. Duval, *Œuvres*, V, 259.
2. *Id.*, VI, 90.
3. *Id.*, IV, 320.

comédie sur laquelle Duval fondait de grandes espérances. *La Manie des Grandeurs*, composée sous l'Empire, lue à la cour, interdite, fut jouée en 1817, sans éclat. Je veux bien que l'actualité en fût alors un peu affaiblie; mais d'autres raisons, la réaction contre le gouvernement tombé, par exemple, devaient être favorables au succès. *La Fille d'honneur*, *l'Orateur anglais*, *la Princesse des Ursins*, écrits sous la Restauration, sont, sous le rapport des mœurs et des caractères, des ouvrages de troisième ou quatrième ordre. Certes, Duval pouvait s'irriter de ne pas réussir en ce genre, lui qui a vu si nettement, plus nettement que Picard lui-même, combien les mœurs du jour étaient, pour le poète comique, fécondes en travers et en ridicules. Il faudrait citer vingt passages de ses *Préfaces* pour donner l'idée de sa clairvoyance en cette matière; l'auteur de *Tartufe* et du *Misanthrope* n'eût pas mieux raisonné. Mais ce que Duval voyait si bien, on ne le retrouve plus dans ses pièces; aussi l'a-t-il soigneusement mis dans ses *Préfaces*, pour que cela fût quelque part.

Geoffroy agit donc envers Alexandre Duval comme à l'égard d'Étienne et d'Andrieux. Les feuilletons consacrés au *Tyran domestique* sont sévères et presque dédaigneux; Duval a raison de dire : « Jamais pièce ne fut plus maltraitée par le terrible Geoffroy [1] ». Le critique préfère au *Tyran domestique*, *le Grondeur* de Brueys et Palaprat, et même *les Dehors trompeurs* de Boissy. D'ailleurs, « cette morale est déplacée pour nos mœurs... La discipline domestique est fort relâchée; on ne voit dans les familles ni tyrans ni tyrannie... » Geoffroy ajoute :

Que la comédie nous corrige, si elle peut, des défauts que nous avons, sans s'embarrasser de ceux que nous n'avons pas [2].

Ce n'est pas à dire que Geoffroy n'ait point aperçu déjà dans *le Tyran domestique*, les qualités propres à Duval; s'il critique les caractères, il loue une situation, la punition du tyran qu'on laisse seul avec lui-même.

Cela, dit-il, est neuf et *théâtral*. Quel dommage que cette belle situation ne soit pas mieux accompagnée, mieux encadrée!

Mais il reproche à Duval la *conversion* de son personnage.

Ces caractères que l'on veut changer au dénouement, ne sont jamais

1. Duval, *Œuvres*, V. 259.
2. *Débats*, 27 pluv. XIII. — 16 fév. 1805 (IV, 294).

francs et bien prononcés. Nos maîtres n'ont jamais songé à ces conversions invraisemblables et insipides[1]...

Ne semble-t-il pas, en vérité, que Geoffroy indique ainsi d'avance l'admirable dénouement de *Maître Guérin*?

Il n'est pas plus tendre pour *le Chevalier d'industrie*[2].

« C'est une production peu digne de M. Duval. »

Peu digne! dut s'écrier l'auteur. Et pourquoi? Geoffroy répond: Le sujet est mal choisi, c'est un *roman*, on ne peut faire une bonne comédie d'un roman, « surtout si l'on a la *prétention* de faire une comédie de caractère ». Étonnez-vous que Duval n'aime pas Geoffroy! D'autre part, « rien de plus *usé*, de plus *banal* sur notre scène comique qu'un fourbe démasqué ». D'autant plus que ce fourbe n'est point ridicule, ce qui est contraire à l'essence même de la comédie.

Bref, Duval a échoué dans la comédie de mœurs. Ce que tout le monde dit et répète aujourd'hui, Geoffroy l'a établi dès le premier jour avec une impitoyable clairvoyance. Il ne sera pas beaucoup plus indulgent pour les comédies d'intrigue, sauf pour les deux chefs-d'œuvre, *Édouard en Écosse* et *la Jeunesse de Henri V*; mais, cette fois, c'est le genre même qui lui déplaît, et il reconnaîtra volontiers que Duval « a réussi dans un *mauvais genre* ». On ne saurait nier, je pense, que la comédie historique où l'intérêt naît uniquement d'une série d'épisodes bien combinés, autour d'un personnage célèbre, ne soit de beaucoup inférieure à celle qui peint les mœurs? Quelle distance entre *le Verre d'eau* et *le Gendre de M. Poirier*, entre *Adrienne Lecouvreur* et *les Effrontés*! La tragédie, en effet, peint le *caractère* des grands hommes; la comédie historique met en scène leurs *aventures*. Si bien que le poète tragique est poussé vers la vérité psychologique par la nécessité de faire revivre, d'une vie intense et concentrée, un César ou un Néron, tandis que le poète comique s'écarte d'autant plus de la vraisemblance et de la morale qu'il s'attarde davantage aux incidents extraordinaires et curieux d'une seule existence. Le *héros* qui apparaît dans *Édouard en Écosse*, dans *la Jeunesse de Henri V*, dans *le Menuisier de Livonie*, dans *Frédéric à Spandau*, etc., n'y est introduit qu'à titre de *support* d'une certaine aventure terrible ou amusante, dont l'histoire fait foi. Par lui-même, il n'est rien; il est même

1. *Débats*, 29 pluv. XIII. — 18 fév. 1805 (IV, 295).
2. *Id.*, 16 avril 1809 (IV, 304).

moins que rien : les *caractères* existent à côté de lui, dans des personnages subalternes : il n'a qu'un *costume* et qu'un *rôle*.

D'ailleurs, Geoffroy reconnaît, à plusieurs reprises, que le public prend grand plaisir à ces sortes de pièces.

Quel est donc, dit-il, ce charme qu'on éprouve en revoyant sur la scène les grands hommes et les grands artistes? D'abord, celui de la vérité : ces personnages ont vraiment existé, et nous frappent tout autrement que ceux qui sont éclos de l'imagination de l'auteur. *Leur caractère est tout tracé*, et leur vie offre toujours quelque anecdote plus piquante que toutes les inventions que le poète aurait pu tirer de son cerveau[1]...

Il y a là le sentiment très juste et des avantages du genre, et de son infériorité.

C'est donc vers la comédie historique que Duval, en dépit de ses prétentions, se tournera de plus en plus. Il s'est trompé, avons-nous dit, en accusant les circonstances seules de l'avoir porté de ce côté; son tempérament dramatique l'y poussait irrésistiblement. Lisez ses *préfaces*; vous y apprendrez comment il a conçu ses comédies. Tout lui est bon : une page ouverte au hasard pendant une insomnie[2]; une idée qui lui arrive subitement au théâtre, et sur laquelle il *dialogue* en rentrant chez lui[3]; une anecdote contée par M. de Rémusat chez Mme Récamier[4]... Il n'écrit pas sa pièce ; il la vit, et la joue. « En faisant le plan de ma comédie, dit-il (*les Projets de mariage*), je ne prévis pas d'abord tout l'effet qu'elle produirait lorsque j'en viendrais à l'exécution. Mais aussitôt qu'entré dans mon sujet, j'en vins à écrire la scène, tous les mots que la situation m'inspirait arrivaient avec une extrême facilité : et quelque vitesse que je misse à écrire le dialogue de cette scène, *ma main ne pouvait suivre mon imagination. Je me représentais tous les personnages en scène*[5].

Duval, d'autre part, le premier, je crois, a exprimé cette formule, qui est celle de Scribe et de ses successeurs : « J'ai l'intime conviction qu'avec l'art des préparations on peut tout mettre au théâtre »[6]. Formule qu'il a si ingénieusement commentée lui-même que nous devons lui céder la parole : « Trop

1. *Débats*, 22 oct. 1809.
2. Duval, *Œuvres*, III, 435.
3. *Id.*, *ibid.*
4. *Id.*, III, 163.
5. *Id.*, III, 163.
6. *Id.*, IV, 400.

souvent, dit-il, on s'étonne qu'un auteur ait pu concevoir un plan mal ordonné, qui n'est compris par personne; mais ses torts, le plus souvent, sont l'effet de la chaleur de la verve; et c'est parce qu'il s'entend trop bien qu'il ne se fait pas entendre assez. *Les trois quarts des scènes à effet qui sont repoussées par le public n'ont souvent manqué que de préparation.* On ne conçoit pas combien ces préparations sont nécessaires. Il faut, avec plus d'adresse que celui qui montre la lanterne magique, que l'auteur prépare le public à voir telle ou telle chose... Le public français veut qu'un auteur, outre le charme du dialogue, lui procure *cette agréable surprise qui naît d'une situation piquante, situation que le parterre a à peu près devinée, et qui ne l'enchante pas moins quand elle arrive*[1]. » Il écrit ailleurs, avec plus de finesse encore : « On saura, par mon exemple, qu'il ne faut pas s'effrayer des difficultés que peut offrir un sujet; qu'avec des précautions, on peut tout dire et qu'à la scène comme dans le monde, l'adresse est un moyen de réussir [2]. »

Ce mérite a été fort bien senti par le rédacteur du *Journal de Paris* qui rend compte d'*Édouard en Écosse*, le 1er ventôse x (20 fév. 1802) : « L'intrigue, dit-il, est entièrement fondée sur des invraisemblances, mais *l'auteur a eu le talent sinon de tout motiver puissamment, du moins d'éluder presque toutes les objections fondées par des subterfuges ingénieux. C'est par le possible qu'il excuse l'invraisemblance.* »

Il serait aisé d'établir un parallèle suivi entre Duval et Scribe. Même art de mêler la fiction à l'histoire, art si délicat où l'on peut dire que Scribe a mieux réussi qu'Alexandre Dumas. Même mélange discret d'un comique jamais trivial à un pathétique mesuré. Les *procédés d'intrigue* sont analogues : c'est une méprise causée par un déguisement (*le Faux Stanislas, Shakspeare amoureux*), ou par un incognito (*le Menuisier de Livonie, la Jeunesse de Henri V, Édouard en Écosse*). Tantôt un personnage extérieur à l'action, un raisonneur, la fait marcher à sa guise (*Derbain, Dumont*), tantôt le sort d'un objet perdu et trouvé amène une série de péripéties (la montre et la bague dans *la Jeunesse de Henri V*). Les personnages sont, pour ainsi dire, des *caractères d'intrigue* : Henri V, jeune, amoureux, étourdi; Richelieu, entreprenant, audacieux, léger; — Pierre le Grand, soupçon-

1. Duval, *Œuvres*, IV, 401.
2. *Id.*, VIII, 232.

neux, se cachant pour deviner les pensées et les besoins de ses sujets; — Édouard, à qui sa situation fait une nécessité de son *attitude* (ne disons pas de son caractère, lequel reste inconnu, en lui-même). C'est chez Duval aussi que se précisent ces types d'officier jeune et brillant, de négociant probe et clairvoyant, de magistrat sot, de valet dévoué, d'ingénue, dont notre théâtre, après lui, vivra pendant cinquante ans.

Enfin, il n'est pas jusqu'au mépris affiché du style qui ne rapproche encore Duval de Scribe. « J'étais très étonné, nous dit-il, de voir que l'on jugeait moins un ouvrage dramatique d'après l'effet que devaient produire ses combinaisons, que sur de légères fautes dans les détails... Je me trouvais souvent embarrassé de ne pouvoir partager les opinions de gens de lettres dont j'estimais le caractère et les lumières. *Mais tel était l'effet de mon organisation que je restais insensible aux petites taches qui fixaient l'attention générale, tandis que mon imagination, embrassant la totalité de l'ouvrage, cherchait à en balancer les défauts et les beautés*[1]. » Il va plus loin : « Tel est, écrit-il, mon aveuglement sur cette partie de l'art qu'on appelle style, que *je la crois souvent une sorte d'erreur qui nuit plus dans les poèmes destinés au théâtre que des incorrections et certaines fautes de versification*... Je préfère mille fois assister à la représentation du *Philinte de Molière* qu'à celle du *Méchant*, pièce si vantée pour le style. Dans le premier ouvrage, je trouve la franchise de l'homme inspiré par la force de la raison; et dans l'autre tout le travail d'une satire péniblement comique[2]. » Il ajoute même que ce *travail du style* se fait *aux dépens de la vérité du dialogue et de l'intérêt du drame.*

Ces caractères du théâtre de Duval, Geoffroy ne les a pas tous aperçus; mais il en a reconnu et marqué les principaux. Son défaut est de les avoir non pas ignorés, mais seulement trop peu vantés. Geoffroy en effet ne pouvait prévoir que notre comédie allait s'engager de plus en plus dans le *procédé*, le *métier*, — ou, s'il le prévoit, il s'en irrite. Les prestiges du talent ne l'éblouissent pas; il préfère à une pièce habilement construite, mais vide de caractères et de portée morale, une comédie gauchement aménagée mais dans laquelle l'auteur a résolument posé quelque problème psychologique, ou décrit les mœurs de son temps. L'essentiel (pour que la valeur de son *esprit critique*

1. Duval, *Œuvres*, VI, 73.
2. *Id.*, VI, 74.

en sorte intacte), c'est qu'il ait défini, même indirectement, ne disons plus les *qualités*, mais les *procédés* de Duval. — A propos d'*Édouard en Écosse*, Geoffroy remarque que l'action *est pleine de situations qui attachent et surprennent*, — et il conclut en ces termes :

Le mérite de l'auteur est tout entier dans quelques combinaisons dramatiques, dans quelques coups de théâtre bien calculés[1].

Le reste du feuilleton est une analyse raisonnée, et *critique* en ce sens que Geoffroy prend bien la pièce comme une *intrigue*, c'est-à-dire *telle qu'elle est et dans le genre auquel elle appartient.* Il ne manque pas de signaler quelques-unes des invraisemblances qui subsistent encore dans cette comédie bien faite. Si l'on y regarde de près, en effet, on s'étonne que l'ordre d'arrêter Édouard ait été donné précisément au chevalier Dargill, qui ne l'a jamais vu, et *qui ne possède pas son signalement.* Geoffroy relève cette *faute*; mais il n'ajoute pas qu'elle est indispensable à l'intérêt, et que le reproche devrait porter sur l'insuffisance de la préparation. Cette analyse est donc favorable; mais le genre déplaît au critique, et il le dit :

On sait qu'un succès obtenu par le prestige des situations ne suppose pas toujours un bon ouvrage : le plus chétif roman offre souvent un intérêt très vif; on le dévore sans l'estimer[2].

Ainsi, Geoffroy rend justice à Duval, tout en faisant ses réserves sur le genre même. Il est plus sévère pour *Shakspeare amoureux*; son feuilleton est malveillant, et pour l'auteur, et pour Shakspeare, et pour Talma qui faisait alors ses *débuts* dans la comédie. Cependant il loue franchement une *situation.*

La critique du *Menuisier de Livonie* est des plus intéressantes, pour qui veut bien connaître les opinions de Geoffroy sur la comédie historique; c'est un feuilleton de *doctrine.* Geoffroy y résume en effet ce qu'il considère comme les règles essentielles du drame historique.

Il ne faut jamais, dit-il, présenter les personnes illustres dans une situation qui les rabaisse... Il ne fallait point faire paraître Pierre le Grand sur la scène, si on ne pouvait montrer en lui que le beau-frère d'un menuisier. Le sujet de ce drame ne me paraît pas heureux, parce que la découverte d'un frère de Catherine pouvait être un fait très important pour la cour du czar, mais n'a aucun intérêt pour le public :

1. *Débats*, 1er vent. x. — 20 fév. 1802 (IV, 283).
2. *Id.* (IV, 284).

il faudrait que ce frère fût très intéressant par lui-même, et qu'on l'aimât assez pour prendre part à sa bonne fortune[1].

Ainsi, d'une part, ne point *rabaisser* les personnages historiques ; d'autre part, choisir, dans leur vie, des traits assez significatifs pour que le public de tous les pays puisse s'y intéresser : telles sont les deux règles fondamentales. Il y en a une troisième : c'est d'éviter le mélange du bouffon et du sérieux.

Geoffroy nous paraît bien intolérant; et volontiers, quelques-uns de *nos meilleurs critiques* lui citeraient *Henri III et sa Cour*, *Bertrand et Raton*, ou *le Roi s'amuse*. Toutefois, nous pouvons croire qu'il eût accueilli avec faveur (tout en maintenant ses réserves sur le *genre* même) les meilleurs drames historiques de Dumas ou de Scribe. En effet, il faut pour rendre supportables au théâtre et le mélange de la fiction à l'histoire, et le passage du tragique au comique, une légèreté de main, une souplesse de jeu, un art des *ficelles* dramatiques, que ni Lemercier dans *Pinto*, ni Duval dans *le Menuisier de Livonie* ne semblent avoir soupçonnés.

Mais Geoffroy rencontre-t-il *la Jeunesse de Henri V*, la pièce a beau tenir d'un genre qu'il a déclaré inférieur, elle a beau « présenter un prince par ses petits côtés », il juge la comédie *jolie*, *piquante*, *très bien intriguée et pleine d'intérêt*. Et surtout, il vante — qu'on le remarque — *la coupe des scènes et la manière dont elles sont filées*[2]. Il compare la pièce de Duval au *Charles II* de Mercier et à son original allemand, et donne avec raison la préférence à Duval. — Ainsi, malgré ses préventions contre le drame historique, lorsque les ouvrages de ce genre sont suffisamment intéressants et assez adroitement composés, Geoffroy les loue franchement. C'est dire que son *dogmatisme* ne l'aveugle pas, et qu'il est capable de rendre justice aux nouveautés les moins classiques.

Je ferai remarquer enfin que si nous avions aujourd'hui à choisir deux pièces dans le théâtre d'Alex. Duval, nous désignerions précisément *Édouard en Écosse* et *la Jeunesse de Henri V*, les seules que « le terrible Geoffroy » ait louées presque sans restrictions.

3. Le dédain de Geoffroy pour les fadeurs à la mode ne l'empêche pas de rendre justice aux *petites pièces* dans lesquelles

1. *Débats*, 24 vend. XIII. — 17 sept. 1804 (V. 130).
2. *Id.*, 12 juin 1806 (IV, 302).

il découvre une intrigue ingénieuse et de la vraie finesse. Je n'en veux pour exemple que son feuilleton sur la comédie charmante de Mme de Bawr, *les Suites d'un Bal masqué*, qui doit tenir dans notre histoire littéraire, entre Marivaux et Musset, une place de transition.

Le genre est celui de Marivaux, dit Geoffroy, c'est une surprise de l'amour... C'est du Marivaux sans marivaudage, sans jargon précieux, sans pointes déguisées en naïvetés, sans babil à prétention, sans assauts d'esprit.

Si la pièce est *d'intrigue*, les personnages ont un caractère, et cette intrigue, d'ailleurs, « est menée avec beaucoup d'art et de talent... son grand mérite est de marcher rapidement, de former un tout de diverses parties bien liées ensemble[1]... »

La lecture de cette comédie — restée longtemps au répertoire, comme le font remarquer les éditeurs du *Cours*, — explique encore ces éloges.

IV

Le *drame* proprement dit a presque disparu, sous l'Empire. Comme nous l'observons plus haut c'est le *mélodrame*, plus libre et plus osé, qui devient le complaisant refuge du *romanesque* et de la *sensibilité*, deux éléments qui entrent cependant, mais d'une façon discrète, dans certaines comédies d'Alex. Duval, et dans l'*Assemblée de famille*. Le public du Théâtre-Français devenait, sous ce rapport, de plus en plus difficile. A mesure que le grand répertoire reprenait ses droits, il éliminait ces *monstres dramatiques* dont la place ne pouvait être là. Quelques anciens drames, plus décents et plus intéressants à la fois, sont les seuls restes d'une immense production de la veille ; et, à dater de 1800, aucun nouveau drame, vraiment *digne* de ce nom, ne réussit sur la scène de la Comédie.

Je n'en veux pour preuves que la chute retentissante de certaines pièces. — Le 9 ventôse an VIII, le public exécute sommairement une *Camille*, dont le sous-titre *Amitié et Imprudence* trahissait l'influence du chef-d'œuvre de Kotzbue[2]. — Le 12 novembre 1803, chute d'un petit drame en un acte et en vers, de Longchamp : *la Boîte volée ou le Pauvre Garçon malade*. —

1. *Débats*, 17 avril 1813 (IV, 481).
2. Cette *Camille* offre quelques rapports de situations avec *Denise*.

Le 17 décembre 1805, un grand drame, cette fois, un drame en cinq actes et en prose, *Amélie de Mansfield*, tiré d'un roman de Mme Cottin par un M. Bellin, joué par Baptiste aîné, Damas, Després, Mme Talma et Mlle Desrosiers, tombe, pour se relever sur quatre actes, deux jours après, et se traîner pendant quelques représentations sans recette. Geoffroy écrit sur *Amélie*, le 19 décembre, un spirituel feuilleton. Il s'agit dans la pièce d'obtenir le pardon d'une mère :

Ernest et Amélie, dit le critique, y perdent leur éloquence... La baronne est endurcie contre le pathos; toute l'Académie française ne pourrait la réduire.

Le 14 décembre 1808, la Comédie-Française donne la première et dernière représentation d'un drame en cinq actes et en prose de Mme Simon-Caudeille (l'auteur de *la Belle Fermière*) intitulé *Louise ou la Réconciliation*. Des réflexions que cette chute sans lendemain inspire à Geoffroy (feuilleton du 16 décembre) on peut rapprocher ce passage de l'*Opinion du parterre* : « La chute de cette pièce est une nouvelle preuve que le règne du drame est passé. Pour qu'un ouvrage de cette nature réussît actuellement, il faudrait qu'il fût régulièrement conduit, écrit sagement, et qu'il offrît surtout un grand intérêt, soutenu depuis l'exposition jusqu'au dénouement : or, toutes ces conditions ne sont pas faciles à remplir, et l'auteur qui en aura le talent aimera mieux l'employer à faire une bonne comédie [1]. »

Ainsi le public — et Geoffroy peut revendiquer la meilleure part de ce résultat, — le public de la Comédie-Française a pris en dégoût le pathétique forcé et les *horreurs*; les *décharges dramatiques*, loin de l'électriser, le font rire ou bâiller. Voyez au contraire le succès d'*Édouard en Écosse*, de *la Jeunesse de Henri V*, où le drame et la comédie se mêlent, dosés par une main légère et sûre. Nous en sommes vraiment arrivés à cette période des comédies *mixtes*, pour ainsi dire, dans lesquelles l'attendrissement ne va pas jusqu'aux larmes, où le rire reste suspendu aux lèvres, — genre presque *mis au point* par Alex. Duval et dont Scribe reste le plus parfait modèle.

Cependant, on prévoit déjà un retour offensif du drame *pathologique*, si l'on peut ainsi dire, qui triomphera bientôt avec le romantisme et dont toutes les *folles par amour*, si goûtées pen-

1. *Opinion du parterre*, t. VI, p. 139, Paris, 1809.

dant la Révolution et si sévèrement proscrites par Geoffroy, avaient été la première poussée. Geoffroy a pu voir et juger un des ancêtres les plus curieux d'*Antony*.

En effet, le 16 juin 1812, on donne à l'Odéon (alors dirigé par Alex. Duval), une pièce d'Aug. Hapdé, *Célestine et Faldoni* ou *les Amants de Lyon*, ouvrage assez nouveau à sa date. — Célestine aime Faldoni, simple *commis marchand* : premier trait romantique, inégalité des conditions. Les parents de la jeune fille s'opposent à ce mariage. Célestine veut mourir avec son amant : elle lui donne un rendez-vous, auquel elle arrive avec les pistolets de son père : ils se tueront tous les deux. Faldoni, épouvanté de cette résolution, crie au secours... Or, il faut vous dire, — c'est ici le second trait romantique, — Faldoni a un anévrisme; le moindre effort peut lui coûter la vie; en criant, il se rompt une artère, et meurt.

Le succès de ce drame fut retentissant. Le rédacteur de *la Gazette de France* et du *Journal de Paris* crurent qu'il y allait de leur dignité de protester avec une sorte d'indignation vertueuse contre l'*anévrisme* de Faldoni. « La pièce, dit *la Gazette de France*, fourmille d'absurdités, les caractères sont faux, les situations ridicules, le dialogue marqué au coin de la puérilité, de l'emphase et du mauvais goût [1]... » *Le Journal de Paris* publie une lettre d'un plaisant assez spirituel, lequel signe Mercier *jeune*, et qui annonce qu'il a composé trois drames dont chacun a pour ressort principal le *ver solitaire*, le *croup*, une *ankylose*. Il a présenté son *ankylose* à la Comédie-Française. « Les acteurs, dit-il, m'ont avoué que toutes les bosses d'Ésope, l'asthme du baron de Bruxhal, les yeux crevés d'Œdipe et de Mirza, la plaie de Philoctète, même le cœur de Raoul de Coucy dans une écuelle, n'étaient que des bibus auprès de mon ankylose. En effet, quelle trouvaille! Et où pensez-vous que j'ai placé cet heureux mal? Au genou droit de l'amant le plus passionné; ce genou, enflé comme une cruche, le force à marcher sur des béquilles; et lorsque son amour l'a précipité aux pieds de sa maîtresse pour lui déclarer ses tendres feux, l'ankylose qui ne lui permet plus de se relever est la cause qu'un rival furieux les poignarde l'un et l'autre [2]... » Et le lendemain, le rédacteur des *Spectacles* donne une analyse détaillée de la pièce, suivie de quelques lignes ironiques où il est

1. *Gazette de France*, 22 juin 1812.
2. *Journal de Paris*, 17 juin 1812.

difficile de distinguer sa pensée [1]. Le même rédacteur est plus explicite quelques jours après : « Le critique, dit-il, a fait son devoir en signalant une production de mauvais goût, un ouvrage mal tissu, mal combiné, vide d'effets, de pensées, de situations, en un mot, une de ces extravagances prétendues pathétiques que le drame prodigue si abondamment à ses vrais élus [2]. »

Et Geoffroy? comment juge-t-il la pièce? Toujours d'après la même théorie. C'est un drame, dit-il en substance; or la qualité essentielle d'un drame est d'*intéresser*; Célestine et Faldoni intéressent; donc la pièce a rempli son objet. — Mais l'anévrisme? Geoffroy n'en est pas scandalisé. Il rappelle les maux *physiques* de Philoctète et d'Oreste, la mort d'Hercule et celle d'Ajax :

Si tous ces héros des tragédies grecques sont les victimes d'infirmités physiques, pourquoi ne serait-il pas permis à Faldoni, simple héros d'un drame bourgeois, de mourir d'un anévrisme, surtout quand cette mort est hâtée par les efforts qu'il fait pour sauver sa maîtresse? Il meurt alors victime, non pas de sa maladie, mais de sa générosité [3].

Quelques jours après, il fait des réserves :

L'anévrisme est directement contraire à l'action théâtrale : il est toujours à craindre que l'acteur malade n'expire à la fin d'une tirade un peu vive [4].

Le dénouement lui suggère des réflexions très justes; il le trouve brusque et embrouillé, parce que le rideau tombe sur l'*évanouissement* de Célestine.

Il faut un dénouement (selon lui) qui constate clairement la mort de Célestine, mort obligée, officielle, nécessaire au sujet, et sans laquelle le drame est manqué [5].

Bref, ces deux feuilletons ne sont pas, à beaucoup près, aussi sévères que ceux de *la Gazette* et du *Journal de Paris*. Geoffroy, le genre une fois toléré, ne traite pas ce drame comme une extravagance. Peut-être eût-il jugé d'un esprit plus curieux que scandalisé les prochains *chefs-d'œuvre* du romantisme.

1. *Journal de Paris*, 18 juin 1812.
2. *Id.*, 21 juin 1812.
3. *Débats*, 18 juin 1812 (V, 138).
4. *Id.*, 23 juin 1812 (V. 140).
5. *Id.*, ibid.

LIVRE III

GEOFFROY ET LES COMÉDIENS

CHAPITRE I

LES THÉORIES

Critique *permanente* des acteurs. — Peu d'estime pour la profession de comédien; les débutants; la vanité et la coquetterie. — Le répertoire soumis aux caprices des comédiens. — Deux excès : la *froideur* et l'*exagération*. — Nécessité d'*articuler*, la première de toutes les règles; l'*âme*; le geste, le costume.

I

Ceux qui chercheraient dans ce chapitre une collection d'anecdotes piquantes sur les comédiens du premier Empire, ou des révélations sur la vie intime de Geoffroy, seront assurément déçus. — La petite chronique des coulisses se trouve partout, et nous n'en retiendrons ici que ce qui peut nous faire mieux comprendre l'état et les progrès de la critique. D'autre part, nous devons bien avouer que, sauf l'article des dîners et des cadeaux, nous n'avons mis la main sur aucun document, inédit ou imprimé, qui trahisse quelque intrigue entre Geoffroy et ses belles « administrées ». Son attitude, sous ce rapport, dut être fort irréprochable, car aucun de ses ennemis ne lui a jamais reproché une complaisance ou plutôt une exigence de cette nature; — au contraire. Enfin, n'oublions pas que Geoffroy était presque sexagénaire quand il entreprit le *feuilleton*, et que, toujours à en juger par les pamphlets, *Folliculus* et *Follicula*, M. et Mme Guêpe ne cessèrent de vivre en parfaite intelligence.

De tous les prédécesseurs de Geoffroy, celui qui paraît le plus s'en rapprocher, c'est Grimod de la Reynière, qui étudie

beaucoup moins les nouveautés que le répertoire. Or c'est là, et là seulement, qu'on peut discuter et juger les interprètes. Seule, cette critique est féconde, et pour les comédiens, et pour le public. Le comédien, pris entre la tradition et le désir d'être original, peut être jugé par rapport à ses prédécesseurs, et en lui-même; le public, en écoutant cette discussion comparée des moyens employés par plusieurs grands artistes pour rendre un sentiment complexe, une nuance délicate, pénètre avec le critique dans l'intelligence d'un chef-d'œuvre.

Eh bien, Geoffroy, toujours assez bref sur les créations, suit de l'œil le plus attentif le *courant du répertoire*. Le moindre début, les changements d'interprétation, la rentrée d'un acteur, l'intéressent plus qu'une *première*. Il ne manque pas une occasion de signaler ou un progrès, ou une défaillance, — et je ne vois aujourd'hui que le critique du *Temps* qui puisse lui être comparé sous ce rapport.

Parcourez rapidement un mois quelconque de ses feuilletons. — J'ouvre au hasard *le Journal des Débats*, en juillet 1808 : le 2, début de Mlle Maillard dans *Bajazet*; le 6, débuts d'Arnaud dans *Amphitryon*, un paragraphe sur Mlle Duchesnois dans *Phèdre*; le 8, Mlle Maillard dans *l'Orphelin de la Chine*; le 10, après un article sur *les Femmes savantes*, l'interprétation de *la Mère coquette*, et une note sur Lafond dans *Artaxerce* et *l'Orphelin*, etc. — En septembre, même année, — le 2 : *la Coquette corrigée* : Fleury et Mlle Leverd; débuts de Mlle Florine Bazire dans *Andromaque*; le 4, Mlle Leverd dans *Tartufe*, début de Roland à l'Opéra-Comique; le 7, Mlle Bazire dans *Tancrède*, Dugazon dans *l'Étourdi* et dans *les Héritiers*; le 9, reprise de *Turcaret* : discussion de tous les rôles; le 13, Talma dans *Iphigénie en Tauride*, etc.

Ce n'est pas que Geoffroy ait eu des illusions sur les effets de ses critiques, et n'ait pas souvent éprouvé quelque ennui ou quelque découragement dans cette tâche ingrate et presque stérile.

Il est triste, dit-il, d'être obligé de revenir continuellement sur des acteurs et des actrices qu'on a tant de fois appréciés, qui sont toujours les mêmes, qui ne peuvent pas jouer autrement[1]... — Je n'ai pas de conseils à donner à Mlle Raucourt, dit-il ailleurs;... si elle avait besoin de conseils, elle ne serait pas en état de les suivre[2].

1. *Débats*, 26 brum. IX. — 17 nov. 1800.
2. *Id.*, 4 mars 1806.

Mais, cependant, cette critique est indispensable pour deux raisons : d'abord, les débutants ont besoin d'être encouragés et guidés; en second lieu, les chefs d'emploi font école : leurs défauts peuvent être nuisibles aux jeunes artistes.

Je sais bien, dit Geoffroy, que la critique est désormais inutile à Dugazon, qui touche à la fin de sa carrière théâtrale; et je supprimerais toute espèce de réflexion sur le vice de sa manière, si elle ne pouvait avoir d'autre but que de l'affliger en pure perte. Mais je considère ici l'avantage de l'art, l'intérêt des jeunes gens qui se destinent au même emploi que Dugazon : son autorité pourrait les séduire et les égarer[1].

Aussi verrons-nous Geoffroy très sévère pour les artistes en possession d'une renommée bien établie, et qui se croient par cela même à l'abri de tout contrôle. Les jeunes acteurs, au contraire, sont encouragés avec une certaine bonté paterne et un ton de protection tout particulier; à moins que leur succès trop précipité ne paraisse à Geoffroy l'effet d'une cabale, auquel cas il résiste et se fâche; ou bien, que le débutant n'ait point de chances sérieuses pour la carrière qu'il entreprend, et alors Geoffroy le lui dit avec les ménagements nécessaires.

D'un autre côté, Geoffroy ne semble pas s'être jamais fait sur un artiste l'opinion préconçue d'un critique étroit ou vénal. Hoffmann explique ce mélange d'éloges et de reproches à l'égard de Mlle Contat, de Mlle Duchesnois, de Saint-Prix, de Fleury, etc., en disant que Geoffroy tenait ainsi en haleine leur générosité intéressée. Cependant, l'impartialité critique, tout autant et même mieux que la vénalité, expliquerait la chose? Nous verrons, à la fin de ce chapitre, s'il est possible de se prononcer.

II

Peut-être croira-t-on, au premier abord, que ce *Père des comédiens* a quelque estime pour la profession d'acteur, et qu'il félicite les comédiens du relèvement de leur condition sociale? Point du tout. — De même que Geoffroy proclame sans cesse la frivolité et l'immoralité du théâtre, ainsi est-il d'une franchise presque brutale à l'égard des acteurs. Entre autres feuilletons où son opinion est exprimée d'une façon bien précise, je citerai ce fragment inédit :

1. *Débats*, 7 sept. 1808.

Il en est de l'art du comédien comme de l'art du poète : on peut en être passionné sans y être propre, sans avoir aucune aptitude à s'y distinguer.

La comédie est un des plus grands plaisirs de la société : on en conclut qu'il y a plus de plaisir encore pour ceux qui jouent la comédie que pour ceux qui la regardent; par la raison que c'est déjà un plaisir bien doux que d'en donner aux autres. D'après cette idée, comment ne pas envisager la profession de comédien comme la plus agréable qu'il y ait au monde, puisqu'elle n'a d'autre travail et d'autre occupation que l'amusement? Telles sont les illusions qui entraînent vers le théâtre tant de jeunes gens, qui pourraient se rendre utiles à la société. Ils n'aperçoivent que des fleurs dans cette carrière semée de tant de ronces et d'épines : bientôt, ils ne tardent pas à sentir que c'est une triste nécessité que celle d'amuser les oisifs, et que les spectateurs, auxquels ils s'efforcent de donner du plaisir, sont des ingrats qui ne tiennent aucun compte de la bonne intention, et distinguent rigoureusement la volonté d'avec le fait; des hommes difficiles, capricieux, intéressés, qui exigent beaucoup après avoir payé peu, et qui prétendent qu'on les fasse rire ou pleurer sans être bien d'accord avec eux-mêmes sur les moyens qu'il faut employer pour cela. La gloire et les applaudissements dédommagent sans doute l'acteur d'un vrai talent, des fatigues et des humiliations réelles attachées à son état; mais l'acteur médiocre languit et végète dans des fonctions plus pénibles que lucratives : il y a des jouissances et des bénéfices pour le génie; il n'y a que dégoûts et asservissements dans le métier... Comme le loup de la fable [les jeunes acteurs] *se forgent une félicité qui les fait pleurer de tendresse*; séduits par l'éclat et la majesté des chefs d'emploi, ils n'aperçoivent pas le *cou pelé* des doubles, des pensionnaires et des balayeurs du théâtre.

Des parents sages s'opposeront toujours à cet entêtement malheureux qui enlève à la société leurs enfants, qui les arrache aux arts utiles pour les jeter dans une profession de pur agrément, où il faut payer de sa personne; où les défauts naturels sont pires que des vices; où ce n'est rien d'être exact, rangé, laborieux, honnête, où ce je ne sais quoi qu'on appelle talent est tout, tient lieu de tout, et passe avant toutes les qualités sociales. Quand on vous parle d'un mauvais comédien, c'est toujours de ses vertus qu'on commence à vous entretenir, parce qu'on n'a rien de mieux à dire de lui [1].

Ce n'est pas seulement la profession, c'est aussi l'*art* du comédien que Geoffroy semble vouloir rabaisser. A propos du *Vieux Comédien*, pièce où Picard avait essayé de réhabiliter ses confrères, il écrit :

Ce qui doit affaiblir beaucoup notre admiration pour le talent du comédien, c'est que ce talent est presque toujours matériel et purement physique : une foule d'exemples prouvent évidemment qu'un acteur ou une actrice qui nous touche, n'est très souvent qu'une machine, une espèce d'automate bien organisé, qui se remue de

1. *Débats*, 21 janv. 1808.

manière à faire beaucoup de plaisir, sans que l'esprit, l'instruction, le sentiment prennent aucune part à ce qu'il débite, sans qu'il y ait la véritable intelligence de ce qu'il fait et de ce qu'il dit : on exagère beaucoup les études nécessaires au comédien : c'est la nature qui fait presque tout; l'art et le travail ne sont d'une très grande importance que pour ceux que la nature a maltraités.

Joignez à ce matérialisme du talent théâtral, la nécessité de payer de sa personne en public, l'obligation d'amuser ceux dont on a reçu l'argent, la servitude et les avanies attachées à cette obligation; on conviendra que rien ne justifie l'engouement actuel pour un art mercenaire et presque mécanique, plus fécond en humiliations qu'en honneurs, et presque toujours maudit de ceux qui, par leur esprit, leurs sentiments et leurs mœurs, étaient dignes de ne l'exercer jamais [1].

Cependant Geoffroy, malgré ses principes sur la frivolité du métier, et sur la nécessité d'en détourner les jeunes gens, ne s'est jamais montré cruel euvers les débutants. Certains débuts orageux, comme celui de Mme Xavier, excitent plutôt son indignation contre le public que ses railleries contre la malheureuse actrice [2]. S'il cherche parfois à décourager, c'est avec prudence et ménagements :

Cet acteur (Lagardère) donne peu de prise à la critique, mais il offre aussi peu de matière aux éloges; et cette médiocrité même semble ne pas laisser beaucoup de place à l'espérance. Je ne sais si c'est lui rendre un véritable service que de l'encourager à poursuivre la carrière épineuse où il s'est peut-être jeté un peu légèrement. Mais je sais que mon intention n'est pas de le décourager, et que je voudrais pouvoir, sans blesser la vérité, dire de lui quelque chose de plus flatteur [3].

Contre les artistes en vogue, il est souvent plus vif. Il plaisantera Mlle Bourgoin, qui vient de jouer Junie, sur son entrée chez les vestales [4]. D'elle encore, il dira :

Tout le monde sait qu'il y a des moyens d'obtenir des applaudissements sans les mériter [5]...

Il traite Mlle Gosselin, la danseuse, de *désossée*, et fait des allusions blessantes aux prodigalités de Talma, à ses querelles de ménage, à ses perpétuels besoins d'argent. Il reviendra trop souvent sur la laideur de Mlle Duchesnois, dont il disait, dans le premier feuilleton consacré à ses débuts : Cette actrice ne séduit point les yeux.

1. *Débats*, 28 sept. 1803.
2. *Id.*, 15, 17, 20 fruct. x. — 2, 4, 7 sept. 1801.
3. *Id.*, 11 fév. 1804.
4. *Id*, 31 mars 1805.
5. *Id.*, 4 juil. 1804.

Il accable de railleries un peu fortes la vieille Mlle Lachassaigne qui joue les duègnes.

Mais il reconnaît volontiers ses torts, et tâche de les réparer. Le jour où la Comédie-Française annonce la représentation de retraite de Mlle Lachassaigne, Geoffroy fait une sorte d'amende honorable :

Je me crois d'autant plus obligé de prêcher cette bonne œuvre, dit-il en recommandant cette *représentation à bénéfice*, que j'ai quelques petits péchés à expier, c'est-à-dire quelques plaisanteries sur cette actrice. Puisse le succès de sa représentation les lui faire oublier d'aussi bon cœur que je m'en repens moi-même.

Chargé auprès des artistes dramatiques de fonctions souvent rigoureuses et pénibles, il m'est bien doux de pouvoir exercer quelquefois un ministère de bienfaisance à l'égard de ceux qui se retirent, en rappelant leurs services et en les désignant à la généreuse reconnaissance des amateurs de spectacles. Cette reconnaissance devient une expiation légitime de mes critiques : après avoir été souvent maudit par les acteurs, il faut bien qu'il vienne enfin un jour où ils me bénissent[1].

Geoffroy signale aussi avec une vigoureuse ironie tous les petits moyens employés par les acteurs pour attirer l'attention du public : les *vedettes* sur l'affiche[2] ; les voyages en province et les *rentrées* : le moindre acteur « s'en va, pour dire qu'il revient ».

J'ai considéré, dit Geoffroy, que la *rentrée* de Baptiste faisait peu de sensation, parce qu'on ne s'était pas aperçu de sa *sortie*[3].

L'usage s'établit alors de *rappeler* les artistes à la fin de la représentation. Contre ces manifestations, inconnues au XVIIIe siècle, Geoffroy ne cesse de protester. On ne saurait lire cinq ou six feuilletons de suite, sans y trouver une épigramme ou un reproche à l'adresse des acteurs qui obéissent ainsi aux injonctions du parterre.

C'est une coutume extravagante, inutile, onéreuse et même honteuse pour les bons sujets, favorable à la médiocrité et qui ne peut servir que d'aliment à l'esprit de parti. — Ce n'est plus qu'une farce humiliante pour l'acteur, et qui semble lui faire sentir sa dépendance sans rien ajouter à sa gloire[4].

Ici Geoffroy exagère. Rappeler, après la représentation, un artiste qui vient de déployer, pour nous divertir, ses forces et

1. *Débats*, 3 juin 1805.
2. *Id.*, 1er flor. X. — 21 avril 1802; 19 brum. IX. — 10 nov. 1800, etc.
3. *Id.*, 17 mars 1803.
4. *Débats*, 21 juil. 1804.

son talent, c'est rendre à cet artiste un hommage personnel, distinct des applaudissements accordés tout à l'heure à l'auteur plus encore qu'à ses interprètes. Le critique avait raison cependant de prévoir les abus d'un pareil usage. Bien souvent, aujourd'hui, c'est une petite comédie après la grande pièce, et le nombre ironique de ces rappels semble indiquer chez le public plus d'impertinente curiosité et de protection tyrannique que de véritable estime.

Ce sont là d'ailleurs de petites chicanes. Geoffroy a insisté sur des maux plus réels, plus graves, et plus difficiles à guérir.

III

C'est grâce à la vanité et à l'égoïsme des comédiens, dit Geoffroy, que le répertoire est aussi limité. Les chefs d'emploi « aiment à paraître dans des pièces médiocres qui doivent tout à leur jeu [1] ».

Il arrive que les acteurs en crédit ont ou croient avoir un beau rôle dans des pièces médiocres ou mauvaises; alors le théâtre souffre de l'ambition du comédien : ainsi se perpétuent sur la scène des bagatelles, des niaiseries, des rapsodies indécentes et misérables, au préjudice d'ouvrages beaucoup meilleurs : *la Mère coupable*, *la Coquette corrigée*, sont sous la protection de Mlle Contat; Monvel soutient *Fénelon* et *l'Abbé de l'Épée* [2]...

En effet, un grand acteur brille bien davantage dans un ouvrage de second ou de troisième ordre.

Il faut moins d'art et de talent pour relever des niaiseries, pour faire valoir des idées fausses, extravagantes, que pour rendre des pensées justes et des beautés solides. L'emphase, l'exagération romanesque, se prêtent facilement au prestige théâtral. Rien n'est plus difficile pour un acteur que de briller en restant dans la nature et dans la vérité [3].

De même que la musique a plus de prise sur des vers faibles, le jeu des acteurs brille davantage dans les pièces médiocres [4].

Remarques à la fois justes et profondes, et qui témoignent d'une véritable *philosophie du théâtre* : la preuve c'est que nous pourrions dire exactement la même chose des acteurs nos contemporains. Il se joint, à la facilité du succès, une question

1. *Débats*, 24 brum. IX. — 15 nov. 1800.
2. *Id.*, 21 mars 1803.
3. *Id.*, 21 mars 1803.
4. *Id.*, 15 mai 1813 (IV, 81).

de vanité; Geoffroy sent quel charme il y a pour un grand artiste...

... à remettre sur la scène une pièce qui n'a point d'existence par elle-même et qui doit la vie au jeu et au talent du comédien : c'est pour lui une sorte de création[1].

Qu'arrive-t-il? Les sociétaires de la Comédie-Francaise soutiennent des tragédies du dernier ordre, de misérables drames, des comédies niaises et enfantines, et délaissent le grand répertoire « qu'ils livrent aux subalternes[2] ».

Quand les comédiens veulent faire circuler l'air dans leur salle trop réchauffée par la foule des enthousiastes et par les vapeurs tragiques, ils donnent une ancienne comédie, et la font jouer par les doubles, triples et quadruples... Alors, on est partout au frais; et les spectateurs, comme les acteurs, ont la respiration parfaitement libre... Au nombre de ces comédies rafraîchissantes, il faut compter *les Femmes savantes*[3]...

Avec Molière, Regnard est un des auteurs le plus méprisé des chefs d'emploi.

Il est d'un naturel désespérant; il n'offre à Mlle Contat que des comtesses et des marquises ridicules qui font de faux frais en amour; il n'y a pour Fleury ni amants vertueux ni petits maîtres brillants et de bon ton : Regnard est un homme noyé[4].

Au contraire, ces mêmes artistes ont un goût prononcé pour le *marivaudage*. Là-dessus, Geoffroy écrit quelques observations qui sont d'un moraliste tout autant que d'un critique, et qui méritent mieux que l'oubli :

Ces niaiseries[5], dit-il, sont conformes à leurs goûts, à leur tour d'esprit. Quel est le comédien qui n'aspire à la gloire de charmer les femmes, et dont le cœur ne soit chatouillé par l'ambition des bonnes fortunes? Quelle est la comédienne qui ne spécule pas sur l'art de plaire aux hommes, qui ne soit officiellement coquette, essentiellement habile dans la tactique galante? Ils se trouvent donc tous dans leur élément, quand il faut jouer les secrets, les minauderies et les stratagèmes de l'amour; ils saisissent parfaitement ces bagatelles; ils les sentent, ils en sont pénétrés, et n'ont pas besoin, pour les bien rendre, de se revêtir d'un caractère étranger : ils jouent d'après nature[6].

1. *Débats*, 24 vendem. xiv. — 16 oct. 1805 (III, 430).
2. *Id.*, 19 juin 1803.
3. *Id.*, 10 juil. 1803.
4. *Id.*, 31 juil. 1803.
5. Il écrit cela non à propos de Marivaux, mais de *la Coquette corrigée*, de Lanoue.
6. *Débats*, 22 juil. 1803.

Même défaut chez les artistes lyriques :

Elleviou et Martin, à l'Opéra-Comique, dédaignent les pièces du répertoire. Ils craindraient de n'être plus à la mode en jouant des antiquités. Ils ressemblent aux jolies femmes qui se croiraient mieux parées avec quelques chiffons dans le goût nouveau qu'avec les étoffes les plus riches et les plus précieuses du temps passé[1].

Le public, qui vient au théâtre surtout pour le plaisir de l'interprétation, délaisse l'ancien répertoire, et se presse aux pièces médiocres, à l'*Hamlet* de Ducis joué par Talma, au *Jaloux sans amour*, d'Imbert, où il applaudit Fleury. Il n'a plus le sentiment des vraies beautés dramatiques et perd le peu de discernement qui lui restait.

Autre inconvénient sérieux de cette vanité propre aux comédiens : on ne trouve pas d'actrice pour les *rôles marqués*.

Ces rôles, qui devraient être *plaisants*, deviennent *dégoûtants et burlesques*. D'excellentes scènes comiques dégénèrent en bouffonneries ignobles et rebutantes. C'est la faute des actrices qui, jeunes encore, ne veulent pas de ces rôles[2].

Elles ne consentent à les accepter que le jour « où elles portent sur leur figure l'extrait de leur naissance, et quand leurs visages sont devenus des caricatures[3] ». Cependant, elles entendent mal leurs intérêts; car, dit Geoffroy, « une actrice se rajeunit toujours en jouant un rôle beaucoup plus vieux qu'elle, de même qu'elle se vieillit infailliblement en jouant un rôle beaucoup plus jeune[4] ». Aussi Mlle Contat lui semble-t-elle fort bien inspirée de renoncer aux grandes coquettes pour prendre le rôle de *mères* : Geoffroy n'ose se flatter d'y avoir contribué, mais il s'applaudit d'une détermination qu'il souhaitait si vivement.

Par une suite logique de cette même vanité, les comédiens se trompent souvent sur les rôles qui leur sont propres; et Geoffroy les en avertit un peu rudement. Baptiste aîné et Baptiste cadet ne sont pas fort sympathiques à Geoffroy, et réciproquement, nous le verrons. Dans *le Méchant*, Baptiste aîné « fait aller ses bras comme des ailes de moulin... sa figure est ignoble; il ne parle que du nez[5] ». Dans *Tartufe*[6], dans *le Glorieux*[7], dans

1. *Débats*, 6 prair. X. — 26 mai 1802.
2. *Id.*, 23 vent. XII. — 15 mars 1804 (II, 333).
3. *Id.*, *ibid.* (II, 333).
4. *Id.*, 13 janv. 1805.
5. *Id.*, 6 août 1803.
6. *Id.*, 30 sept. 1803.
7. *Id.*, 15 sept. 1803.

Bajazet (Acomat)[1], il est absolument déplacé. Il se plaignait un jour que Geoffroy se permît des remarques ironiques sur son visage ; et dans ce dernier feuilleton, Geoffroy réplique qu'il est dans son droit : c'est à Baptiste de choisir des rôles qui lui conviennent.

Le cadet n'est pas mieux traité :

Le personnage de Trissotin ne lui convient pas, parce qu'il ne s'agit pas de représenter un niais, ni un jocrisse, mais un sot savant... Baptiste n'est bon que pour les sots ignorants[2].

Pour les actrices, la tâche est plus délicate, mais plus nécessaire encore. Mme Talma joue l'amoureuse dans *Dupuis et Desronais*.

Quelque louable que soit son zèle pour ses devoirs, dit Geoffroy, il serait à souhaiter que ce zèle fût plus éclairé dans le choix des rôles qui lui conviennent[3].

Mlle Bourgoin, qui a débuté dans la tragédie, n'y est pas à sa place ; elle s'obstine, par orgueil, à jouer Iphigénie, Aricie, Monime, et Geoffroy ne lui laisse pas un instant de repos. Il la poursuit de ses sarcasmes.

Mlle Bourgoin, dans *Aricie*, a été applaudie à son apparition... L'ivresse s'est dissipée dès qu'on a commencé à l'entendre... La tragédie n'est pas son élément, et si elle reçoit des couronnes, ce ne sera que des mains de Thalie[4].

Mais ses critiques restent sans effet :

Mlle Bourgoin n'en démordra pas : elle veut jouer la tragédie à ses risques et périls[5].

Aussi déclare-t-il qu'il ne s'en occupera plus :

Je n'insiste pas (à propos du rôle de Monime) ; je veux épargner à cette actrice jeune et jolie les blessures de la critique, puisqu'elles ne peuvent pas lui être utiles[6].

A chaque fois, cependant, il insiste, il s'indigne, il raille ; il n'en peut prendre son parti. Et il précise :

Je suis fâché, dit-il, de ne pouvoir dire que ses progrès sont en raison de ses infatigables travaux ; mais l'étude et l'exercice ne donnent point l'âme et la sensibilité, et quand ce foyer de chaleur manque à une actrice tragique, c'est en vain qu'elle travaille, elle ne s'élève

1. *Débats*, 4 nov. 1813.
2. *Id.*, 3 sept. 1803.
3. *Id.*, 29 nov. 1803.
4. *Id.*, 2 prair. x. — 22 mai 1802.
5. *Id.*, 9 juin 1803.
6. *Id.*, 12 sept. 1803.

jamais au-dessus de la routine du métier. Mlle Bourgoin fait peu de fautes contre les règles ordinaires du débit théâtral; mais le véritable accent du cœur n'anime point sa déclamation presque toujours froide et monotone; elle ne connaît point la naïveté et l'ingénuité, et paraît étrangère à l'expression de ce sentiment d'autant plus vif qu'une pudeur timide en comprime l'essor; les professeurs de déclamation tragique ne peuvent donner cela; son visage et ses gestes peignent l'étonnement plutôt que la douleur : obligée de forcer son organe pour feindre du moins l'émotion qu'elle n'éprouve pas, elle ne fait plus entendre qu'un son guttural, et sa voix naturellement douce devient sèche et sourde; on dirait qu'elle pleure malgré elle et l'on serait tenté de prendre son affliction pour un jeu, ce qui est directement contraire au but que l'art se propose :

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez [1].

Ses vrais amis lui conseilleront de ne point se consumer sans fruit dans un genre qui n'est pas le sien, et de ne pas faire violence à son talent naturel, qui est l'antipode de la tragédie [2].

D'autres artistes, dans des emplois qui leur conviennent, sont trop occupés d'eux-mêmes, et pas assez de leur rôle :

Mlle Contat joue mal Philaminte; elle est plus soucieuse de *paraître* aimable et de faire valoir ses grâces que de rendre exactement l'esprit et le caractère du personnage [3].

Les *chefs d'emploi* sont intéressés à ne laisser débuter, ou du moins à ne retenir que des sujets médiocres.

Armand a un *double*, nommé Gauthier, très médiocre, qui deviendra chef d'emploi. Il faudra lui chercher des *doubles* qui soient moins bons que lui. C'est par de tels degrés que le Théâtre-Français s'élève aujourd'hui à la perfection [4]. — L'acteur qui convient à la Comédie-Française est un jeune homme nul, qui entre sur la scène sans être remarqué, qui sort sans être aperçu, qui parle sans qu'on l'entende, que l'on voit souvent sans que personne le connaisse,... un jeune homme enfin qui ne promet rien, ne fait rien espérer ni craindre et dont l'existence ressemble au néant. Un tel acteur n'a que des amis : la critique ne le découvre pas, il végète insensiblement sans trouble et sans alarmes : le temps fait tout pour lui; il devient ancien à son tour, il se trouve enfin chef d'emploi, et, Dieu aidant, il obtient part entière [5].

Ces lignes semblent écrites d'hier. Et celles-ci de même :

Dans tous ces tripotages comiques, le public est assurément le der-

1. *Débats*, 28 oct. 1805.
2. *Id.*, 5 fév. 1804.
3. *Id.*, 11 juin 1805.
4. *Id.*, 29 mess. x. — 18 juillet 1802.
5. *Id.*, 28 oct. 1805.

nier à qui l'on pense, quoique ce soit lui qui paie : les comédiens le traitent comme les coquettes traitaient autrefois les grands seigneurs[1].

Ainsi Geoffroy ne cesse de morigéner les comédiens sur leur vanité, source de toutes leurs erreurs; mais ne n'est là, pour ainsi dire, qu'une critique extérieure : il y ajoute des préceptes et des conseils sur l'art ou sur le métier.

IV

Geoffroy se plaint de deux excès communs aux acteurs de son temps et de tous les temps : la froideur et l'exagération.

A propos de Saint-Prix, dans *Mahomet*, il dit :

... C'est un très bel acteur *qu'il faudrait mettre trois mois en espalier au soleil*, épreuve que Voltaire voulait faire subir à Lanoue, avant de lui confier le rôle de Cicéron dans *Rome sauvée*[2].

La scène du soufflet dans *le Cid* doit être menée vivement... Lorsque deux acteurs froids, guindés et ignobles, se prennent de paroles, et qu'après un assez long dialogue farci d'injures glaciales, l'un d'eux s'avance tranquillement vers l'autre et lui caresse la joue avec le bout de son gant, comme cela se pratique aujourd'hui, il le faut avouer, rien n'est plus plat, plus ridicule et plus comique[3].

Pinto est mal joué.

Comment les acteurs font-ils le contresens perpétuel de traîner encore une pièce qui ne marche déjà pas assez vite[4] !

Regnard souffre de cette même froideur :

Il est plein de verve; mais cette verve se dissipe et s'évapore comme la sève du vin de Champagne mal bouché quand l'acteur n'est pas doué d'une véritable chaleur[5].

C'est le moment où de jeunes acteurs, pour imiter Talma, croient devoir *jouer en dedans*. Geoffroy proteste souvent contre cette méthode, qui convient seulement à quelques rôles.

Cinna est un jeune insensé, sans caractère, entraîné au crime par une méchante femme, sous les noms spécieux de vertu et de liberté; par conséquent, ce rôle exige beaucoup de vivacité et d'ardeur; c'est le dénaturer que de le jouer en conspirateur sombre et profond[6].

Le critique revient plus d'une fois sur ce défaut très réel, et recommande plutôt aux débutants de *jouer en dehors*.

1. *Débats*, 6 févr. 1804.
2. *Id.*, 29 janv. 1803.
3. *Id.*, 13 janv. 1807.
4. *Id.*, 6 germ. VIII. — 27 mars 1800.
5. *Id.*, 17 mai 1809.
6. *Id.*, 18 sept. 1809.

Mais il est encore plus sévère contre l'exagération tragique ou le burlesque. Voit-il Talma *écumer* dans les fureurs d'Oreste, il insiste sur la différence entre une *réalité* et une *imitation théâtrale*.

Il est possible qu'Oreste furieux ait fait de pareilles grimaces... Mais l'humanité ainsi dégradée est un spectacle odieux... Ce n'est point un malheureux qui tombe du haut mal que nous voulons voir sur la scène: c'est le désespoir et la fureur du fils d'Agamemnon [1].

Qu'aurait dit Geoffroy de certains héros romantiques, dont le rôle est, d'un bout à l'autre, une série de bouffissures ou d'extravagances, et qu'il est *impossible de jouer raisonnablement*? Ses observations sur la manière dont Talma jouait Oreste ont un autre intérêt : elles nous prouvent que bien avant les grands rôles romantiques, ceux du répertoire classique avaient subi, sous l'influence de la Révolution, une altération profonde; et qu'il ne faut pas attribuer à la contagion d'*Hernani*, de *Chatterton*, d'*Antony*, la physionomie nouvelle d'Oreste ou de Cinna.

Geoffroy dit encore :

Il n'est pas difficile d'exprimer la fureur, le dépit, la vengeance, lorsqu'on se permet les expressions triviales et populaires de ces passions... *L'art consiste à conserver la dignité, même dans ces violentes émotions, qui la font perdre ordinairement aux personnes les plus nobles.* Les mouvements déréglés de l'âme défigurent le visage. L'artiste doit rendre toute la force des passions, *mais en épargner aux yeux les formes hideuses* : voilà le grand secret [2].

Aussi. n'est-il pas du tout séduit par la *mort* de Mlle Fleury dans *Gabrielle de Vergy* ou de Mlle Vanhove (Mme Talma) dans *Inès*. De cette dernière, il écrit fort spirituellement :

Je n'ose louer sa mort : cette imitation des convulsions de l'agonie et des ravages du poison, est *d'autant plus horrible qu'elle est plus parfaite.* Le public a redemandé l'actrice après la représentation, sans doute *pour s'assurer que sa mort n'était qu'une feinte* : je crois que dans ce moment Mlle Vanhove avait plus besoin de repos que d'applaudissements [3].

J'aurais voulu que Geoffroy pût voir, et traiter comme elle le mérite, telle actrice de nos jours qui s'est fait, des différents genres de mort sur la scène, une spécialité à l'usage des snobs parisiens et des alcooliques d'outre-mer.

1. *Débats*, 14 brum. x. — 5 nov. 1801.
2. *Id.*, 26 juil. 1805.
3. *Id.*, 7 niv. x. — 28 déc. 1801.

Dans la comédie, dans la farce même, dit encore Geoffroy, pas de *grimaces*, ni de *charge*, ni de *caricatures*.

Il ne manque à Dugazon, pour bien jouer, que de se guérir de la manie de faire rire les servantes qui viennent à la Comédie le dimanche [1].

Ainsi, dans le rôle de Crispin :

... il *étouffe sous la charge* cette sève d'enjouement et de gaîté folâtre qui vivifie le dialogue du poète... Il fait valoir ses mauvais lazzis aux dépens des excellents mots de Regnard, et distrait par ses grimaces l'attention qu'on doit avoir pour des vers heureux, enfants d'une imagination libre, et qui semblent improvisés dans l'ivresse de la joie [2].

C'est bien pis lorsqu'il s'agit de Molière :

Si ce grand homme a daigné quelquefois descendre jusqu'à la farce, il ne faut pas, par des charges burlesques, faire dégénérer une farce ingénieuse en parade grossière et dégoûtante [3].

Tout cela semble écrit d'hier ou d'aujourd'hui. N'avons-nous pas vu, après la mort de l'excellent, du parfait, de l'exquis Thiron, qui rendait avec tant de finesse et d'esprit le rôle de M. Jourdain, un acteur, de grand talent sans doute, faire dégénérer ce *caractère* en grotesque fantoche de carnaval?

On a déjà entendu les protestations de Geoffroy contre la vanité des actrices qui refusent de se charger, tant qu'elles ne sont point cassées par l'âge, des *rôles marqués*. Il résulte de cet abus les mêmes inconvénients d'exagération comique.

J'ai été, dit-il, fort scandalisé de trouver dans l'actrice qui joue le rôle de la comtesse d'Escarbagnas, une épouvantable caricature beaucoup plus désagréable que comique, et qui semblait n'être faite que pour les derniers tréteaux [4].

Mme Turcaret doit être ridicule, mais non pas effroyable [5].

Et cela en vertu de ce principe :

Qu'*il ne faut jamais présenter sur la scène rien qui afflige le regard des spectateurs*; le rire qu'excite la difformité n'appartient qu'au plus bas comique [6].

Geoffroy n'a pas négligé des remarques et des conseils d'une nature encore plus précise. Le *débit* des acteurs le préoccupe

1. *Débats*, 8 therm. x. — 27 juillet 1802.
2. *Id.*, 22 mars 1804.
3. *Id.*, 1er juil. 1805.
4. *Id.*, 1er juil. 1805.
5. *Id.*, 9 août 1803.
6. *Id.*, 2 juil. 1803.

sans cesse. D'abord, il réagit contre un défaut mis à la mode par Talma, la *manie de traîner*.

Une tradition, dit-il, s'établit à la Comédie-Française... Il y a une *secte des traineurs* qui prétend nous émouvoir en nous ennuyant. Saint-Prix excelle dans l'art de traîner, au point qu'on serait tenté de croire qu'il s'assoupit au cours de sa tirade, et qu'il parle en dormant, comme Ali dans *Zémire et Azor*... Mlle Duchesnois sommeille au bruit flatteur de la chute de ses hémistiches [1]...

C'est surtout Talma qu'il harcèle continuellement sur ce défaut; on peut aisément s'en convaincre en parcourant les jugements rapportés dans le *Cours* [2] : les citations seraient innombrables.

La première de toutes les règles, celle qui vient avant le pathétique, la passion, la finesse, etc., c'est d'*articuler*. Sur ce point Geoffroy est inépuisable. Presque point de feuilleton consacré à une reprise où à des débuts, où il n'insiste avec force sur la nécessité, pour un acteur, *de se faire entendre*.

Ce que les comédiens apprennent le moins, ce qu'ils savent le plus mal, *c'est l'art de parler et de prononcer*; ils négligent cette première qualité, fondement de toutes les autres : *avant que d'être acteurs, apprenez à parler* [3].

Or, la plupart des acteurs sont dupes de qualités spécieuses qui leur font négliger celle-là :

Tantôt, sous prétexte de mettre dans leur jeu de la finesse, de la grâce et de la sensibilité, ils baissent tellement la voix, qu'ils ont l'air de vouloir dire à l'oreille de quelqu'un un secret qui ne soit pas entendu du parterre; tantôt pour se donner un air de légèreté, de vivacité et d'ardeur, ils prennent le mors aux dents et s'emportent avec une impétuosité brillante... Tout ce qui n'est pas entendu est mal dit [4].

Tel est le défaut de Saint-Prix [5], de Mlle Desrosiers [6], de Damas...

Il cite à ces acteurs l'exemple de Monvel :

Celui-là a tout contre lui : taille, figure, organe; mais la perfection de son débit couvre tous ces désavantages : par là, les comédiens peuvent voir combien il leur importe d'entendre et de sentir ce qu'ils représentent; l'art de réciter est aussi essentiel aux acteurs que l'art de chanter aux musiciens, l'art d'écrire aux auteurs, et cet art-là

1. *Débats*, 16 déc. 1806.
2. T. VI, p. 219 à 244.
3. *Débats*, 4 juin 1806.
4. *Id.*, 22 janv. 1805.
5. *Id.*, 13 prair. IX. — 2 juin 1801.
6. *Id.*, 11 fruct. IX. — 29 août 1801.

exige avec les plus heureuses dispositions de longues et profondes études [1].

On croirait lire ces lignes dans un des derniers feuilletons du *Temps*.

Cet *art de prononcer* n'est pas moins indispensable aux chanteurs. Elleviou et Martin doivent leur succès plus encore à leur talent d'acteur qu'au charme ou à la puissance de la voix [2].

Les deux demoiselles Pingenet ont l'ambition de monter fort haut; *elles devraient s'occuper davantage de soigner leur prononciation* et de nourrir leurs sons. L'aînée serre les dents et ferme les yeux quand elle se prépare à pousser avec effort une note très élevée [3].

Mme Dugazon fut une actrice en même temps qu'une cantatrice.

Depuis elle, les *petites gazouilleuses* qui se croyaient des virtuoses, n'ont pas pu chanter le rôle de Marine dans *la Colonie*, parce que pour le chanter, il faut le jouer [4].

Lainez, à l'Opéra, anime la scène par son talent d'acteur :

C'est lui qui prête son âme à la note, et qui lui fait signifier quelque chose; sans la note, il serait toujours un grand comédien, et la note sans lui ne serait qu'un vain son [5].

Et Geoffroy fait remarquer que Lainez va souvent à la Comédie-Française [6].

Ces observations sur le débit sont parfois très minutieuses. On en jugera par le passage suivant, écrit à propos d'une représentation de *Phèdre* :

Le débit de Mlle Duchesnois est bien phrasé; ses intonations ont de la précision et de la justesse : mais souvent la tirade qu'elle débite est fausse dans son ensemble, parce qu'elle est prise d'un ton trop faible. — *Mlle Volnais* : sa voix prise dans le clair est touchante et pathétique, sans être vacillante et pleureuse; quelquefois, pour éviter l'accent larmoyant et donner plus de consistance à l'organe, elle prend un ton trop bas qui devient alors un peu sourd, et légèrement embarrassé; son principal travail doit maintenant porter sur sa voix, dont elle n'est pas encore pleinement maîtresse; cette voix, bien maniée, sera ferme, nette et sonore; le timbre en restera toujours un peu voilé, mais n'en sera que plus attendrissant et plus convenable à la tragédie. Le premier principe de Mlle Volnais doit être de ne jamais forcer ses moyens naturels pour produire de l'effet; qu'elle souffre quelquefois

1. *Débats*, 31 mai 1803.
2. *Id.*, 13 mai 1805.
3. *Id.*, 17 brum. XI. — 8 nov. 1802.
4. *Id.*, 19 janv. 1804.
5. *Id.*, 15 déc. 1805.
6. *Id.*, 28 déc. 1806.

d'être accusée de faiblesse, mais qu'elle ne soit jamais outrée. *Un ton forcé est nécessairement un ton faux;* et, dans la déclamation théâtrale comme dans la musique, un ton faux est insupportable [1].

Quant au *ton* de la déclamation tragique, Geoffroy semble avoir désiré un juste milieu, éloigné tout à la fois de l'emphase et de la trivialité, du larmoiement et de la sécheresse. Cette question, qui a déjà passionné certains critiques du XVIIIe siècle. mériterait d'être étudiée à fond [2]. Il est à croire que Lekain et Mlle Clairon avaient rompu décidément avec la déclamation chantée, déjà condamnée par Baron, l'élève de Molière. Mais Quinault-Dufresne et Mlle Duménil semblent avoir suivi les anciennes méthodes. Talma, je pense, combinait heureusement. selon la situation, l'une et l'autre déclamation; ce qui est peut-être le vrai : de nos jours, tel grand tragédien *parle*, *déclame* ou *chante* les diverses parties de son rôle. — Ne nous étonnons donc pas de voir Geoffroy réclamer tantôt plus de noblesse, tantôt plus de naturel. Sur Larive, dans le rôle de *Spartacus*, il écrit :

Ce qui a le plus nui au succès, c'est la *naïveté triviale*, l'*étrange familiarité* de ses gestes et de ses intonations, dans les situations les plus graves. *Il est bon de rapprocher de la nature la tragédie qui tend toujours à s'en éloigner;* mais il faut bien saisir la nuance qui sépare le naturel d'avec le bas et le comique [3].

Il a raison de dire :

La tragédie fondée sur des illusions, ne peut, sans compromettre son existence, se *rapprocher trop* de la nature et de la vérité [4].

Mais il s'indigne du ton ordinaire aux acteurs tragiques, c'est-à-dire, nous l'avons vu, de l'exagération et de la *fureur*. défauts que Voltaire et Ducis ont développés chez les interprètes de leurs passions *forcenées* [5]. — Ceci n'est-il pas très juste, et ne pourrait-il pas s'appliquer à telle représentation que nous avons pu voir à la Comédie-Française?

Le ton sur lequel la tragédie est aujourd'hui montée n'est pas favorable aux tragédies de Racine, et particulièrement à *Athalie*, qui demande beaucoup d'âme, et une grande noblesse unie à une grande simplicité. Aujourd'hui, la représentation d'une tragédie est un combat

1. *Débats*, 25 avril 1803.
2. Voir une excellente défense de la *déclamation simple et naturelle* dans l'*Année littéraire*, 1777, t. V, p. 51 et 113. Ce morceau est dirigé contre La Harpe, qui soutenait (*Journal de Politique et de Littérature*) la déclamation chantée.
3. *Débats*, 23 niv. IX. — 13 janv. 1801.
4. *Id.*, 16 avril 1810.
5. Cf. p. 317.

entre les acteurs et les actrices, à qui criera le plus fort, à qui sera le plus exagéré; l'âme, l'esprit et le cœur ne se mêlent point de cet assaut : ce sont les poumons qui font des prodiges... Et si quelquefois les combattants rentrent dans la nature, c'est pour devenir, par un excès contraire, familiers, faibles et rampants [1].

Mais le public est devenu incapable de sentir la nuance souvent délicate qui sépare le *ton bourgeois* de la nature [2]; et les actrices oublient souvent « que ce n'est pas dans une maison bourgeoise qu'elles parlent, mais dans un palais [3] ».

L'*âme* est la qualité essentielle, après le débit. C'est à l'*âme* que Mlle Duchesnois, si peu séduisante, doit son grand succès; cette actrice a des défauts, « mais un moment de chaleur et de sensibilité fait oublier toutes les fautes [4] ». Aussi Geoffroy conseille-t-il à Lafond de « mettre dans son débit une mélancolie plus profonde, un sentiment plus pénétrant, un accent plus terrible [5] ». Ne disons rien de Talma, que nous retrouverons tout à l'heure.

Cette sensibilité ne doit jamais dégénérer en larmoiement.

J'ai déclaré la guerre aux pleurs, dit Geoffroy, aux pleurs qu'il faut bien distinguer de la douleur de l'âme, dont ils ne sont qu'une fausse et froide expression : *je prêche la fermeté jusque dans la douleur; je voudrais ôter les pleurs aux actrices pour les laisser aux spectateurs* [6].

Et encore :

Nous n'avons que trop de pleureuses! La tragédie est énervée par trop de lamentations et de jérémiades. Ces accents lugubres et plaintifs sont le refuge ordinaire des actrices sans moyens et sans intelligence : comme elles se doutent bien qu'une tragédie n'est pas faite pour rire, elles s'imaginent qu'elles ne risquent rien de toujours pleurer [7].

Pour la comédie, c'est toujours au *naturel* que Geoffroy en revient. L'actrice parfaite, selon lui, c'est Mlle Mars cadette, alors toute jeune, et dont Geoffroy parle avec un véritable enthousiasme. D'abord, il l'avait crue confinée dans les rôles d'ingénues, où elle lui semblait exquise et supérieure à ses devancières; mais il louait sans restrictions « son jeu fin, délicat, naturel, qualités qui malheureusement sont plus estimées qu'applaudies, et qui ne produisent jamais une sensation aussi

1. *Débats*, 16 mars 1811.
2. *Id.*, 18 pluv. x. — 7 fév. 1802.
3. *Id.*, 27 brum. x. — 18 oct. 1801.
4. *Id.*, 12 fruct. x. — 30 août 1802.
5. *Id.*, 16 août 1808.
6. *Id.*, 2 juil. 1808.
7. *Id.*, 19 mai 1809.

vive que des défauts singuliers et brillants [1] ». Puis, à mesure que Mlle Mars étend le cercle de ses succès, Geoffroy l'encourage, l'approuve, la met au-dessus de toutes ses rivales. Et toujours, il loue son naturel, et la variété de son débit [2].

Geoffroy n'a pas négligé le *geste* et le *costume*. On pourra lire, en parcourant les pages consacrées aux acteurs, dans le tome VI du *Cours*, de nombreuses remarques sur la manière dont tel acteur entre, sort, se présente devant le public, se place par rapport aux autres acteurs. Je signale en particulier les passages où Geoffroy analyse le jeu de Mlle Raucourt dans les rôles d'Hermione, de Rodogune, de Roxane; ceux où il est question de Saint-Prix, fort bel acteur, mais froid et emphatique : on trouvera là d'excellentes observations sur la tenue, le détail du geste, etc. La pantomime de Talma préoccupe constamment Geoffroy. Enfin les débutants ne sont pas jugés seulement comme interprètes des sentiments; le critique relève leurs fautes de *mise en scène*. En voici, entre beaucoup d'autres, un exemple caractéristique : ceci est écrit sur les débuts de Mlle Saint-Albe.

Il y a dans le rôle d'Andromaque un écueil contre lequel le hasard fait quelquefois échouer même de bonnes actrices; c'est le moment où Andromaque entend dire à Pyrrhus qu'il va livrer son fils. Passant alors tout à coup d'une profonde tristesse à un transport de tendresse et de douleur maternelle, elle se jette aux pieds de Pyrrhus, en criant :

Ah! seigneur, arrêtez! Que prétendez-vous faire?

Ce passage est difficile : Andromaque a quelques pas à faire pour s'avancer vers Pyrrhus; et c'est là que l'actrice fait souvent de faux pas en se précipitant trop ou trop peu. Il faut que ce mouvement soudain, cet abandon d'Andromaque ne contraste pas trop avec sa décence et sa dignité naturelle : ces nuances sont délicates, et les saisir toutes est une bonne fortune. Faut-il être surpris qu'une débutante, qui n'a pas le libre usage de ses facultés, prenne mal ses mesures et manque son coup? Mlle Saint-Albe s'est jetée subitement à genoux à la place où elle était, et par là s'est trouvée beaucoup trop loin de Pyrrhus. Cette fausse démarche de l'actrice a produit le même effet qu'un ton faux dans un chanteur : le public a donné quelques témoignages d'improbation, mais sans le ministère du sifflet.

Autre disgrâce de la débutante. A la fin du 3e acte, après avoir dit ce vers :

Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir,

elle s'est retournée brusquement, et a fait quelques pas comme si elle eût voulu aller au secours de son fils. Ce mouvement inconcevable et

1. *Débats*, 8 brum. x. — 30 oct. 1801.
2. *Id*. (VI, p. 244-250).

mal exécuté a déplu : des murmures se sont élevés. Ce sont là les seuls accidents qui soient arrivés à Mlle Saint-Albe, dans le cours de cette représentation, du reste elle n'a reçu que des encouragements [1].

Quant au *costume*, il ne s'en est guère préoccupé; ou, du moins, il n'a sur ce sujet que des théories *négatives*, — les seules, je crois, qui soient justes. Ainsi, que le costume des acteurs soit toujours *assorti*, et de la même époque [2]; — qu'une actrice n'aille point, par coquetterie, s'affubler d'un brillant costume contraire à l'esprit du rôle [3].

La mode, pour une actrice, c'est l'esprit et le caractère du personnage qu'elle représente [4].

D'autre part, que le costume réponde à ce qu'attend le spectateur.

Médée annonce une robe brillante comme le soleil (robe qu'elle va envoyer à Créüse) : on apporte un paquet poudreux de vieille friperie : de là, des éclats de rire dans la salle [5].

Mais ces remarques sont rares. Pour Geoffroy, il suffit que le costume réponde à peu près aux habitudes des spectateurs, et soit d'une vérité moyenne. Jamais il ne loue Talma de ses réformes en ce genre, et lorsque Mlle Raucourt se présente, dans *l'Orphelin de la Chine*, avec un costume parfaitement exact, il dit :

Je ne vois rien d'intéressant ni de théâtral dans cette ressemblance avec les figures qu'on voit sur les écrans et sur les papiers chinois [6].

Ce n'est pas moi qui blâmerai Geoffroy de son indifférence à cet égard; bien au contraire.

1. *Débats*, 20 juin 1807.
2. *Id.*, 17 vent. VIII. — 8 mars 1800.
3. *Id.*, 8 therm. VIII. — 27 juillet 1800.
4. *Id.*, 2 therm. VIII. — 21 juillet 1800.
5. *Id.*, 23 frim. IX. — 14 nov. 1800.
6. *Id.*, 9 germ. IX. — 30 mars 1801.

CHAPITRE II

POLÉMIQUES DE GEOFFROY AVEC LES COMÉDIENS

Débuts successifs à la Comédie-Française : Mlle Volnais, — Mlle Bourgoin, — Mlles Duchesnois et Georges. — La *guerre théâtrale*. — Examen des opinions de Geoffroy sur Mlles Duchesnois et Georges; il favorise celle-ci, mais reste juste pour celle-là. — Excès et grossièretés de ses adversaires. — L'*incident Talma*. — Talma et Lekain. — Examen des opinions de Geoffroy sur Talma. — Essai de rapprochement. — Le *Père des Comédiens* et ses enfants.

I

Et maintenant, pénétrons plus avant dans cette partie de la critique de Geoffroy, en étudiant les deux principaux épisodes de ses rapports avec les comédiens : la querelle Duchesnois-Georges, et ce que l'on pourrait appeler l'*incident Talma.*

Cinq actrices débutèrent presque successivement sur la scène française : Mlles Volnais, Gros, Bourgoin, Duchesnois et Georges.

Le Coup de fouet[1] rend brièvement compte de leurs débuts, et semble ne prendre parti pour aucune d'elles. L'*Opinion du parterre*[2] consacre une notice détaillée à chacune des débutantes; son rédacteur (*Clément Courtois*, pseudonyme de Lemazurier) raille lourdement et grossièrement Mlle Volnais, envers qui le *professeur du feuilleton* s'était montré fort indulgent, et se range parmi les adversaires les plus fanatiques de Mlle Georges, du côté de Mlle Duchesnois; on pourra juger tout à l'heure de son style.

L'histoire de ces cinq débuts est racontée d'une façon plaisante et assez exacte dans un pamphlet publié en 1803, *Monsieur*

1. *Le Coup de fouet*, 3e édit., 1803, p. 123.
2. *Opinion du parterre*, t. I, 1803, p. 113, 116, 140, 154.

Cothurne[1]. M. Cothurne est un comédien de province. Cinq filles lui sont nées : la première est fort laide : bouche grande, nez gros et rond comme une pomme, défigurée par la petite vérole; on l'appelle *Dubourgeois* (c'est le nom du souffleur, auquel elle ressemble) : à ce portrait, on reconnaît Mlle Duchesnois. La seconde a été baptisée sous le nom de *Gorgibus* (Mlle Georges) : celle-là est plus belle que l'amour; mais on a beau la réchauffer, elle est toujours froide. Les trois dernières sont : *Grossette* (Mlle Gros), assez jolie, mais avec la tête dans les épaules, — *Bougonne* (Mlle Bourgoin), dont la figure chiffonnée et le sourire dédaigneux font prévoir qu'elle sera un petit démon, — et *Vol-Bas* (Mlle Volnais), ainsi nommée à cause de sa petite taille : elle a un air triste et langoureux; elle ne fait que soupirer, gémir et pleurer.

Les cinq filles de Cothurne viennent à Paris pour y débuter. Leur père, dans un discours où l'on retrouve quelques piquants détails sur les *mœurs théâtrales* de l'époque, leur adresse ses dernières recommandations; surtout, qu'elles ne se donnent pas plus de quinze ans, âge qui commande l'indulgence : il a préparé pour chacune d'elles un extrait baptistaire attestant qu'elles sont nées en 1787[2]. Il leur a cherché des maîtres et des protecteurs : Dubourgeois est adressée « à un professeur qui explique le latin sans le savoir, mais qui, en revanche, fait très bien les vers français » (Legouvé); — Gorgibus ira trouver, elle qui est si froide, une femme qui a de la force, de l'énergie, et qui « lui apprendra à avoir de *fausses* passions, de *faux* désirs, un *faux* amour, une *fausse* sensibilité » (Mlle Raucourt); — Cothurne envoie Grossette à un certain Mascarille (Dugazon); Bougonne prendra des leçons d'un ancien camarade de son père (?) et s'annoncera comme l'élève de Mlle Dumesnil; quant à Vol-Bas, elle débutera sous la protection du Frontin de la Comédie-Française (Dazincourt).

Vol-Bas débute la première; elle obtient un grand succès et fait la conquête du *moderne Fréron*. « Ce saint homme, encore tout ému du plaisir que ma fille lui avait fait, perdit la tête, et s'écria : « Les orages du solstice d'été ont épargné cette tendre

1. *M. Cothurne, ami de M. Botte, ou la Débutomanie.* Histoire véritable, théâtrale et tragique, dédiée à Mlles Volnais, Gros, Bourgoin, Duchesnois et Georges. — Paris, an XI. 1803.

2. On afficha à la Comédie-Française l'acte de baptême de Mlle Volnais et de Mlle Georges.

fleur... etc. » (Ici un extrait de feuilleton)... « D'après un pareil éloge, continue M. Cothurne qui raconte lui-même son histoire, n'avais-je pas lieu de croire que ma fille eût forfait à l'honneur et à la vertu? mais je fus rassuré par un de mes amis qui m'écrivit que *Frontin* en avait été quitte pour *quatre grands dîners*, et que Fréronet n'était plus, ne pouvait plus être amoureux que de la table. » — Grossette vient ensuite. Bien accueillie, elle voit son succès baisser de jour en jour. — Au tour de Bougonne : « Fortement protégée, appuyée d'un grand nom, elle parut sur la scène, rayonnante de beauté, de grâce et de pouvoir. » Ce *grand nom*, c'est moins celui de Mlle Dumesnil qui la revendiqua publiquement pour son élève[1], que celui du ministre Chaptal qui la fit recevoir « aux appointements » avant Mlle Volnais. Cothurne signale ici, et la faveur et le refroidissement de Geoffroy qui, lorsqu'il vit Mlle Bourgoin s'obstiner à jouer la tragédie, devint très sévère pour elle. Sa beauté et la protection d'un ministre ne la sauvèrent pas, on le voit, des rigueurs du *feuilleton*. Plus tard, cependant, Geoffroy s'adoucit; en 1808, et surtout en 1810, quand Mlle Bourgoin revint de Russie, il la jugea plus favorablement. Pourquoi? — On en cherche la raison sans la découvrir. Je remarque que Mlle Bourgoin, à cette époque, joue beaucoup moins la tragédie, et que Geoffroy lui donne des éloges *dans la comédie*[2].

Mais hâtons-nous d'arriver à Mlles Duchesnois et Georges. La première débute le 15 messidor an x (3 août 1802) dans le rôle de Phèdre; le 6 août, elle paraît dans *Sémiramis*; le 20 août, elle joue Hermione; puis Didon, puis Roxane; enfin, le 9 novembre 1802 elle termine ses débuts, en jouant Phèdre pour la huitième fois. — Alors, elle cède la place à Mlle Georges qui, le 29 novembre 1802, débute par le rôle de Clytemnestre, d'*Iphigénie*. Elle joue successivement Aménaïde, Idamé, Émilie, Didon, Sémiramis, et enfin Phèdre, le grand triomphe de Mlle Duchesnois. — Celle-ci *rentre* le 22 février 1803 par le rôle d'Aménaïde; le public la redemande dans Phèdre, et la salle se transforme en un champ de bataille. Les deux rivales continuent à se partager les rôles de *reines* et de *princesses*, et à diviser les suffrages du public; elles sont toutes les deux reçues à quart de part le 22 mars 1804. — Ennemies jurées pendant trois ans,

1. *Journal de Paris*, 7 niv. x. — 28 déc. 1801.
2. *Débats*, 2 oct. 1810.

cherchant à se supplanter l'une l'autre, elles se *réconcilient* en novembre 1806. Mais un beau jour, le 11 mai 1808, Mlle Georges disparaît; elle jouait alors Mandane, dans l'*Artaxerce* de Delrieu; on l'attendait pour la cinquième représentation, et l'on apprend qu'elle est à Vienne, d'où elle passe à Saint-Pétersbourg. Les comédiens français, à leur retour de Dresde, la ramènent avec eux, et le 2 octobre 1813 elle reparaît dans son rôle de début, Clytemnestre, avec succès. Cependant Mlle Duchesnois avait continué, pendant l'absence de Mlle Georges, à tenir l'emploi des *reines* et des *princesses*; elle avait créé plusieurs rôles, et l'enthousiasme des premiers jours s'était transformé en une admiration plus calme et plus raisonnée.

Tels sont, en quelques mots, les rapports de Mlle Duchesnois et de Mlle Georges. Seule, la lecture des journaux et des pamphlets peut donner une idée du bruit suscité par ces débuts, et des querelles violentes qui survinrent. — Geoffroy n'en fut en aucune façon l'instigateur.

Lisez le premier feuilleton de Geoffroy sur les débuts de Mlle Duchesnois[1]. Jamais article ne fut plus sincère, et, somme toute, plus élogieux. « Cette actrice *ne séduit point les yeux* », dit le critique : — mais qui donc alors était d'un autre avis[2]? Geoffroy ne va pas aussi loin que plusieurs de ses confrères; il passe rapidement sur « cette indulgente sévérité de la nature », fait valoir la jeunesse, l'organe doux, sonore et touchant de la débutante, vante sa sensibilité qui met des larmes dans les yeux des auditeurs. Après avoir analysé son jeu dans la scène de la déclaration et dans la scène de jalousie, il ajoute :

C'est dans de pareilles situations que Mlle Duchesnois s'embellit du sentiment de la passion. Les hommes peuvent dire alors : « Qu'elle est belle! » comme les femmes s'écriaient en voyant Lekain : « Qu'il est beau![3] »

Il finit, en avouant qu'il a pleuré.

Après avoir ainsi encouragé la débutante, Geoffroy, dans les feuilletons suivants, donne un peu plus de place aux critiques. Mlle Duchesnois paraît dans *Sémiramis*. Inférieure à elle-même

1. *Débats*, 17 therm. x. — 5 août 1802 (VI, 265).
2. Kotzbue (*Mémoires*, II, 222) dit : « Mlle Duchesnois est beaucoup plus laide qu'il n'est permis à une actrice de l'être. » — On a vu quel portrait en faisait M. Cothurne.
3. *Le Journal de Paris* résume ainsi les jugements sur le physique des deux actrices : « Mlle D. est si bonne qu'elle en est belle; Mlle G., si belle qu'elle en est bonne. » 27 décembre 1803.

dans la tragédie de Voltaire, elle se relève par le rôle d'Hermione : ici encore, Geoffroy lui donne des éloges mesurés [1]. Quoi de plus juste et de plus critique, je le demande, que les observations suivantes :

Ce rôle lui est moins favorable que celui de Phèdre. L'organe de Mlle Duchesnois est plus propre à exciter la pitié que la terreur; il est doux et touchant, mais il a peu d'éclat et de rondeur; il exprime mieux les accents de l'amour que les transports de la rage,... et *la fureur n'embellit pas comme le sentiment.*

Mais, à la fin de cet article, Geoffroy semble préparer la venue de Mlle Georges en observant que Mlle Duchesnois est appelée par son talent à l'emploi des *amoureuses*, et que le Théâtre-Français a surtout besoin d'une *reine*, pour doubler Mlle Raucourt. C'était faire valoir, en faveur de Mlle Georges, une raison de *nécessité*.

Ne croyez pas cependant qu'il y ait là une intention maligne à l'adresse de Mlle Duchesnois. Geoffroy consacre encore à *Phèdre* deux longs feuilletons [2], dans lesquels il examine, avec une incontestable impartialité critique, le *détail* du rôle. C'est à la fin de ce dernier article qu'il s'écrie :

Mânes de Racine, réjouissez-vous! Oh! si l'ombre de ce grand poète pouvait assister à ces brillantes représentations!... La plus grande gloire de Mlle Duchesnois est d'être un aussi digne interprète du génie et de l'éloquence du plus touchant de nos auteurs dramatiques.

Après la chute malheureuse de Mlle Xavier [3], Mlle Duchesnois reparaît dans le rôle d'Hermione, « plus belle, dit Geoffroy, de son talent, plus belle encore de sa victoire [4] ». Il regrette en même temps que la cabale commence à se mêler des succès de Mlle Duchesnois. Cependant, quand il étudie le jeu de la débutante dans *Didon* [5] et une fois encore dans *Phèdre* [6], il s'attache, comme auparavant, à mesurer équitablement la louange et les conseils. Mais la critique se précise, et il faut en prendre note dès maintenant, pour ne pas croire que Geoffroy ait cherché après coup chez Mlle Duchesnois des défauts dont il ne se serait pas avisé tout d'abord et qu'il aurait *découverts* pour les opposer aux qualités de Mlle Georges. Nous avons déjà vu en effet qu'il

1. *Débats*, 4 fruct. x. — 22 août 1802 (VI, 268).
2. *Id.*, 26 août 1802, 30 août 1802.
3. *Id.*, 7 sept. 1802.
4. *Id.*, *ibid.*
5. *Id.*, 10 oct. 1802.
6. *Id.*, 11 nov. 1802.

vante surtout l'*âme* et la *sensibilité* de Mlle Duchesnois; dans le rôle d'Hermione, il lui reproche de ne pas mettre assez d'*éclat* ni de *rondeur*; il observe que « *son naturel la porte toujours aux inflexions douces et tendres*, même quand il faudrait plus de fermeté »; parfois « *elle tourne le dépit en sentiment*, et affaiblit en certains endroits la violence du caractère d'Hermione ». De même, dans son étude de *Didon*, Geoffroy juge Mlle Duchesnois « supérieure dans les mouvements tendres et plaintifs; dans les endroits où il faut de l'élévation, de la force et de la majesté, elle est plutôt à l'abri du blâme que digne d'éloges [1] ».

Est-ce pour préparer le public à la beauté de Mlle Georges que, dans son feuilleton du 11 novembre, sur *Phèdre*, Geoffroy insère cette épigramme anonyme?

Dans l'art de régner sur la scène
L'auteur de *Phèdre* instruisit Champmeslé;
De nous former une tragique reine,
L'auteur d'*Abel*, de nos jours, s'est mêlé.
Champmeslé fut, dit-on, d'une beauté divine,
Et notre débutante a le plus laid minois :
Legouvé ressemble à Racine,
Comme à Champmeslé Duchesnois.

Quoi qu'il en soit, Mlle Georges débutait le 29 novembre 1802, par le rôle de Clytemnestre. Le *Cours* ne donne qu'une partie du feuilleton consacré par Geoffroy aux débuts de Mlle Georges; ce feuilleton est très curieux à lire en entier [2]. Il y règne un ton d'exaltation voluptueuse dont le critique ne se défend pas assez, et la beauté de l'actrice semble avoir ébloui Geoffroy. Son excuse, on la pourrait trouver dans la lecture des autres journaux : l'admiration allait jusqu'à la surprise. *Le Courrier des spectacles*, un des champions enragés de Mlle Duchesnois, note l'*effet prodigieux* produit par le début de Mlle Georges, et ajoute les réflexions suivantes : « La débutante a réalisé l'idée que l'on s'en était formée. Ses charmes principalement ont séduit tous les spectateurs, enchaîné la critique et ébloui les journalistes. Leurs feuilles ne sont remplies que des éloges donnés à la beauté de cette Vénus française. A peine ont-ils gardé une petite place pour l'examen de son jeu. Mais celui sur

1. *Débats*, 10 oct. 1802. — *Le Journal de Paris* disait avec autant et même plus de sévérité que Geoffroy : « Mlle Duchesnois me fait l'effet d'un excellent chanteur qui, pour exécuter une ariette de bravoure, serait obligé d'en faire baisser le ton. » (15 vend. XI. — 7 oct. 1802.)
2. *Débats*, 1er déc. 1802 (fragment, VI, 272).

lequel elle a produit l'effet le plus surprenant, c'est le citoyen Geoffroy, rédacteur du *Journal des Débats*. On dit qu'il en a entièrement perdu la mémoire. On cite pour preuve son article du 10 de ce mois, comparé avec celui qu'il a inséré dans son journal le 17 thermidor dernier [1]... »

Lepan publie, sur deux colonnes, l'un et l'autre feuilleton, persuadé que les éloges donnés à Mlle Duchesnois ne peuvent s'accorder avec les encouragements mérités par Mlle Georges. Je dis *encouragements*; et tous ceux qui liront les premiers feuilletons consacrés par Geoffroy aux débuts de Mlle Georges [2] seront du même avis.

On dit qu'à ce moment, Mlle Duchesnois, poussée sans doute par de maladroits amis, écrivit à Geoffroy le billet suivant : « Le public n'a malheureusement pas besoin d'apprendre de vous que je ne suis pas belle; mais vous, monsieur, vous devriez savoir qu'une femme n'est laide que lorsqu'elle n'a pu faire autrement [3]. » La nouvelle Phèdre était furieuse contre une rivale qui, par ses débuts, interrompait les siens. *M. Cothurne* dit en effet, et son impartialité me paraît hors de doute, puisqu'il ne se décide ni pour l'une ni pour l'autre : « Quand Dubourgeois fut bien ivre de gloire, quand elle eut bien animé tous ses partisans, quand elle eut solidement établi sa grande réputation, elle se retira, mais *avec la rage dans le cœur, et avec l'intention très prononcée d'entraver les succès de sa sœur et d'en ternir l'éclat, s'il lui était possible...* »

Afin de rendre à chacun justice, n'oublions donc pas que Mlle Georges débutait dans des circonstances très difficiles. Mlle Xavier venait d'être sifflée, et s'était évanouie sur la scène : Mlle Duchesnois en triomphait et ses amis se flattaient bien de voir Mlle Georges subir le même sort. Car c'est en faveur de Mlle Duchesnois qu'il s'était formé une puissante cabale; et l'on ne saurait être scandalisé que Geoffroy ait encouragé une débutante que tout un parti avait juré de renverser.

Alors commence cette querelle, qu'un petit pamphlétaire appelle *la guerre théâtrale*, et qui pendant trois ans divisa les passions du public, pour le plus grand bien du répertoire et des intérêts financiers de la Comédie-Française. Nous n'entrerons

1. *Courrier des spectacles*, 10 frim. XI. — 1er déc. 1802.
2. *Débats*, 10 frim. XI. — 1er déc. 1802; — 19 frim. XI. — 10 déc. 1802 (VI, 272).
3. Brochure sur *Mlle Duchesnois*, Dineaux, Valenciennes, 1836, in-12.

point dans tous les détails de cette lutte; un volume n'y suffirait pas. Essayons seulement d'expliquer le rôle qu'y joua le critique des *Débats*.

Au fond d'un cabinet obscur,
Pour toujours retiré du monde,
Un monstre à trogne rubiconde,
Au front sévère, au regard dur,
Pense tenir la renommée
A jamais captive en ses mains,
Et de sa plume envenimée
Souille les meilleurs écrivains...
Ce monstre c'est Geoffroy lui-même!

Ainsi s'exprime le *poète* de la *Guerre théâtrale*. Mlle Raucourt (c'est toujours le *poète* qui parle) vient supplier Geoffroy de soutenir son élève, Mlle Georges; et Geoffroy lui répond :

Va préparer tes partisans,
Pour toi seule je vais écrire;
Et sur Duchesnois en tous temps
Je ferai peser la satire.

Lepan, dans son *Courrier*, insiste souvent aussi sur la conjuration formée par Geoffroy et Mlle Raucourt, et fait des allusions aux *dîners* auxquels est invité l'*oracle du feuilleton*. Il est probable, en effet, que Geoffroy était un habitué du salon et de la table de Mlle Raucourt; il est certain, d'autre part, que cette actrice, fort orgueilleuse et acariâtre, mit en œuvre tous les moyens pour protéger son élève.

Lemazurier réimprime en appendice à son *Opinion du parterre*[1], un feuilleton sur *Andromaque* avec des remarques préliminaires, et un commentaire suivi. Là, Geoffroy est traité de « Zoïle effronté et méprisable », et Lemazurier l'accuse d'avoir contredit les louanges qu'il avait d'abord accordées à Mlle Duchesnois. Après le commentaire du feuilleton cité, il conclut ainsi : « Voilà ce que Geoffroy a l'effronterie d'imprimer... Un pareil article n'a pu être écrit qu'au dessert, chez Mlle Raucourt, entre elle et sa superbe élève : tels sont les motifs qui guident le galant Geoffroy. Quand on ne donne pas de dîners au professeur et qu'on ne lui fait pas la cour, tel est le sort auquel on doit s'attendre. »

Cependant Geoffroy louait Mlle Duchesnois dans le rôle de Roxane.

Ce ne sont point, dit-il, les applaudissements, les cris, les bravos qui règlent mon opinion : les clameurs des écoliers ne m'en imposent

1. *Opinion du parterre*, Paris, Martinet, an XI. — 1803, t. I, p. 205.

pas : si Mlle Duchesnois m'a satisfait dans Roxane, ce n'est pas parce qu'elle a été prodigieusement applaudie, mais parce qu'elle a mis dans son débit de la chaleur, du naturel et de la vérité, parce qu'elle semblait pénétrée des sentiments qu'elle exprimait. D'ailleurs, je ne craindrai jamais, pour suivre ma conscience, de heurter de front l'engouement de la multitude [1].

Par contre, il critique justement Mlle Georges dans le rôle d'Hermione, en lui refusant les qualités qu'il reconnaît à sa rivale :

Elle ne fait pas toujours assez valoir, dit-il, les traits fins et délicats...

Mais il loue son énergie et la compare à Mlle Dumesnil.

C'est, dit-il, un talent d'une complexion robuste, capable de soutenir le travail et la fatigue, et qui peut suffire aux plus terribles explosions de la scène tragique. Les actrices faiblement constituées ressemblent aux cantatrices sans voix, qui ne peuvent exécuter les airs tels qu'ils sont notés, et sont obligées d'en faire baisser le ton. Plusieurs sujets de cette espèce nous distilleraient bientôt la tragédie à l'eau de rose [2].

La *guerre* continue pendant toute l'année 1805. Mlle Duchesnois joue Camille à son tour, et Geoffroy lui consacre encore un long feuilleton, très détaillé, sévère mais motivé : les éloges, d'ailleurs, y dominent [3]. Il dit, quelques mois plus tard :

Mlle Duchesnois *fera toujours plaisir aux connaisseurs par son débit.* Que ne peut-elle se tenir en garde contre l'ivresse de quelques adorateurs fanatiques!... Mlle Georges *fera bien de soigner son débit* [4].

Mais il ne peut s'empêcher de constater que « Mlle Duchesnois marche toujours entre deux écueils : la fadeur mielleuse et l'insupportable criaillerie [5] ».

Pendant cette année 1805, *le Courrier des spectacles*, toujours occupé à harceler Geoffroy, redouble de violence. « Si M. G., dit Lepan, était animé par l'amour de l'art, si ses jugements n'étaient que le fruit de l'inexpérience et du mauvais goût, il faudrait le plaindre ; mais c'est le résultat d'un calcul pervers dont l'objet était de rebuter Mlle Duchesnois à force de dégoût et de l'obliger à céder la scène à ses émules. Nous avons toujours soutenu la cause de cette actrice par intérêt pour la scène française; nous la soutiendrons encore tant qu'elle sera digne des

1. *Débats*, 28 juin 1803.
2. *Id.*, juil. 1803.
3. *Id.*, 30 mars 1805.
4. *Id.*, 11 août 1805.
5. *Id.*, 30 oct. 1805.

éloges du public, et nous abandonnons à M. G. *les calculs sordides* et les spéculations sur lesquelles il fonde sa fortune et ses jugements [1]. »

Voilà le ton. — Et quand les deux rivales se sont réconciliées, en novembre 1806, *le Courrier* écrit : « Le valet de chambre écrivain du faubourg du Roule répétera ses cris dans son feuilleton... La dame Guêpe s'armera de tous ses aiguillons, s'embusquera à l'orchestre pour y servir d'espion à son époux le *Frelon*... Il ne faut pas que Mlle Georges se livre aux conseils ridicules d'un vieillard insensé qui, au lieu d'honorer ses cheveux blancs en employant sa plume à calmer les animosités, se fait un jeu honteux de les exaspérer davantage, et prostitue les intérêts de sa cliente aux vues ignobles d'un sordide intérêt [2]. » Quelques jours après : « Veut-on que la paix renaisse?... Que l'on impose silence à ce bouffon, plus méchant que grotesque, dont les *carmagnoles littéraires* désolent les auteurs, les acteurs, les artistes, dont la présence afflige et dont le souffle infecte les champs de la littérature [3]. »

Pourquoi ai-je cru devoir insister sur cette querelle? — D'abord, parce que l'examen des feuilletons, lus chacun à leur date, prouve amplement que Geoffroy, s'il se laissa trop éblouir par la beauté de Mlle Georges, ne fut jamais injuste envers Mlle Duchesnois; toutes les violences, tous les outrages, vinrent des partisans fanatiques de la nouvelle Phèdre; dans cette polémique, Geoffroy fut un des plus modérés. — Il fallait aussi montrer quelle place avait pu tenir, de 1803 à 1808, dans les journaux, les pamphets, la *république des lettres* tout entière, une querelle entre deux actrices. L'ardeur des deux partis, entretenue sous main par la Comédie-Française et par le gouvernement, ne profita pas moins à la politique qu'aux recettes du théâtre.

Mais, surtout, on a pu constater une fois de plus quelle était la *solidité* du feuilleton. Dans *le Courrier des Théâtres*, dans *le Journal de Paris*, que trouve-t-on à l'occasion de cette querelle? Des injures, des hyperboles, de grossiers sarcasmes, des enthousiasmes non motivés, des préférences non raisonnées; c'est une question de *personnes*, — ce qui veut dire absence de toute critique. Geoffroy au contraire, s'il fut partial, — admettons-le, —

1. *Courrier des spectacles*, 27 août 1805.
2. *Id.*, 11 nov. 1806.
3. *Id.*, *ibid.*

fit jaillir d'une rivalité de boutique et d'une dispute de femmes des étincelles de vive et pénétrante lumière. Ce fut pour lui une occasion nouvelle d'étudier à fond l'interprétation des grands rôles du répertoire tragique : Phèdre, Hermione, Sabine, Camille, Didon, Aménaïde, Clytemnestre, Iphigénie, Roxane, jouées par deux tempéraments opposés, s'éclairèrent pour lui de clartés inattendues. — De même qu'en *éreintant* Chénier ou Palissot, il faisait le procès du XVIII[e] siècle, et ramenait la polémique du jour à des idées générales sur la société et les mœurs, — ainsi dans la querelle Georges-Duchesnois, il passe bien au-dessus des intérêts présents et laisse de durables modèles de discussion critique.

II

L'*Opinion du parterre* raconte ainsi l'*incident Talma* :

« Je savais, dit Lemazurier, qu'au moment où le *Père des Comédiens* examinait tranquillement les jeux de ses enfants, une voix formidable avait ordonné l'ouverture de sa loge; qu'une main vigoureuse l'avait saisi par le collet, secoué, tiraillé malgré sa résistance et les cris de sa compagne si plaisamment dépeinte par l'auteur de *Folliculus*; que le parterre et l'orchestre s'étaient levés pour juger des coups, et que l'infortuné Folliculus, frappé de terreur, et croyant voir *Oreste* prêt à l'entraîner dans le Ténare, s'était dérobé tout tremblant à sa dextre ennemie.

« On ajoutait même qu'après cet exploit, l'agresseur avait paru dans les foyers, et qu'une voix s'adressant à lui pour le morigéner, avait articulé ces paroles mémorables : *Eh! mon Dieu! fais comme moi; paye-le...* Je n'ajouterai rien à ce récit; tous les gens sages ont désapprouvé l'agression que je viens de raconter... On a voulu la pallier en assurant que la dispute s'était bornée à une invitation, peut-être un peu vive, pour déterminer le critique à sortir d'une loge qu'il occupait sans en avoir le droit; en termes plus clairs, dont il jouissait depuis plusieurs années sans la payer.

« Le fait de la loge gratuite est vrai. Il reste à décider si un membre isolé d'une société a le droit de détruire par la violence ce que ses camarades ont trouvé utile aux intérêts de la société.

« Il peut leur demander les raisons de leur conduite, mais c'est tout [1]. »

1. *Opinion du parterre*, t. X, 1813, p. 106-108.

On comparera ce récit assez résumé à la narration plus vive et plus complète donnée par Geoffroy lui-même dans son feuilleton du 15 décembre 1812 [1]. Le critique prend d'abord la chose en riant, mais il ne peut s'empêcher de dire que *cet acte de folie burlesque* est, sous un autre rapport, un acte de *témérité* et de *violence* très condamnable.

C'est une offense grave envers le public, un délit contre l'ordre, dont l'impunité pourrait avoir des conséquences funestes à la tranquillité des spectacles;... l'attentat devient plus criminel encore quand on songe que le coupable est un acteur, un des ministres de l'autel de Melpomène, un des desservants du temple.

Mais pourquoi cette violence? La loge n'est qu'un prétexte. La véritable raison, Geoffroy nous la donne : Talma ne peut souffrir la critique; il est exaspéré contre le feuilleton; il se croit au-dessus des observations et des conseils; d'ailleurs, il est vieux, et ne changera plus de manière : qu'on le laisse donc en repos. — Oui. Mais c'est ici qu'apparaît encore le véritable esprit critique de Geoffroy. Écoutez sa réponse à Talma :

Je sais bien que M. Talma est vieux, qu'il ne se corrigera pas et ne peut se corriger... Mais M. Talma n'est que le moindre objet à considérer ici : sa gloire n'est pas tout... Le public ne mérite-t-il pas bien aussi qu'on l'éclaire? Un littérateur, un écrivain qui s'occupe des arts, n'est-il pas obligé de protester contre les méthodes vicieuses, contre le mauvais goût à qui l'engouement, la mode et le manège donnent quelquefois une vogue passagère?...

Voilà un premier point : prémunir le public contre ses propres erreurs : personne ne contestera, surtout aujourd'hui, la nécessité de cette fonction du critique. — Il faut ensuite, dit Geoffroy...

... garantir de la contagion de ses succès les jeunes élèves qui sont l'espoir du Théâtre Français. Il faut prendre garde que les défauts de leur modèle, que pour lui seul on érige en vertus, ne deviennent dans ses imitateurs la ruine de leurs talents et un obstacle invincible à leurs progrès.

Geoffroy adresse alors à ces *jeunes élèves*, un petit discours sur les qualités nécessaires à l'acteur tragique; et ce discours est une critique mordante de Talma.

Prenez garde, leur dit-il; ne soyez ni *lents*, ni *lourds*, ni *monotones*, ni *larmoyants*; évitez le débit *brusque*, *haché*, *saccadé*, *déchiqueté en phrases entrecoupées*. Le véritable talent tragique ne consiste point en *contorsions* et en *grimaces*; c'est l'art de dire les vers, d'exprimer les sentiments, de peindre les passions avec les accents et les inflexions,

1. *Cours*, VI, 237.

qui sont la véritable langue du cœur. Conservez la noblesse et la grâce jusque dans les situations les plus déchirantes; soyez partout naturels et vrais...

Il termine en déclarant qu'à l'avenir, il gardera sur Talma le plus profond silence.

Le Courrier des spectacles ne pouvait laisser échapper cette occasion d'intervenir. Il raconta l'incident à sa manière, et publia une lettre de Talma, lettre qui parut également, le même jour, dans *les Débats*, *le Journal de Paris* et *la Gazette de France*[1]. Talma s'y justifiait, ou plutôt s'y excusait de son *agression*. Il sommait Geoffroy de le poursuivre devant les tribunaux, — et celui-ci en reproduisant la lettre supprimait un passage qui contenait une allusion directe à sa *vénalité*. « Des personnes bien excusables, sans doute, dit Talma, par le besoin qu'elles ont de toute la bienveillance du public, d'avoir essayé d'acheter leur tranquillité, sont prêtes à faire des révélations qui embarrasseront M. Geoffroy. Ces révélations détermineront peut-être beaucoup d'artistes dont il met encore à profit les craintes, à se joindre à moi et à s'affranchir enfin de l'effroi de ses persécutions. Je défie hautement M. Geoffroy, et je l'attends. »

Au lendemain de son algarade, Talma reparut dans le rôle de *Rhadamiste*. Il fut accueilli par des applaudissements et des sifflets; une voix cria : « *Talma en prison!* » Mais les marques de faveur l'emportèrent, et l'incident fut clos, au théâtre du moins.

La caricature s'en mêla. — Une gravure, d'un dessin fort correct, représente la scène telle qu'elle a dû se passer : Un couloir de la Comédie-Française; au fond, la porte d'une loge est ouverte; dans cette loge est étendue une femme évanouie (Mme Geoffroy); on aperçoit, par cette porte, la perspective de la salle. Une autre femme, tout près de la porte, dans le couloir, joint les mains avec terreur. — Sur le premier plan, deux personnages : Talma, en habit bleu, manteau rouge flottant, culotte jaune et bottes à revers, se précipite, le regard furieux et les cheveux hérissés, sur un gros homme qu'il prend à la gorge. Celui-ci (Geoffroy) a la face rouge et les yeux hagards; il plie sur ses courtes jambes, et ouvre des mains désespérées. Son costume tout noir fait un violent contraste avec les couleurs de Talma. Légende : *les Fureurs d'Oreste.*

1. 16 déc. 1812.

Une autre caricature fait allusion à l'article où Geoffroy raconte la scène et critique une dernière fois Talma. — Un personnage, de profil, en habit et bas noirs, avec un rabat ecclésiastique, un bandeau noir sur l'œil droit, tient vigoureusement de son bras gauche un *tragédien* qu'il a retroussé jusqu'à la ceinture, et de la main droite, armée d'un balai, lui administre le fouet. — De la bouche de Geoffroy sortent ces mots : *Ah! ah! petit drôle, je vous apprendrai à lever la main sur papa!* — Au bas, cette légende : *Une scène de famille, ou la correction paternelle.*

Talma, de l'aveu même de ses partisans, avait tort. Nous l'excuserons en raison même de son tempérament dramatique, et nous dirons avec Géraud : « Les censeurs sont de singulières gens : ils veulent que Talma sur le théâtre leur donne beaucoup de sensations, et ne conçoivent pas cette extrême susceptibilité qui tient précisément chez lui à une sensibilité constamment exercée. Ils ne voient pas qu'un si grand talent ne peut exister sans un certain degré d'irritabilité peu commune [1]... » — Passons donc sur l'acte lui-même, qui fut un accès nerveux. Mais discutons-en les motifs. Est-il vrai, comme l'ont alors répété à satiété tous les ennemis de Geoffroy, comme le redisent aujourd'hui tous les biographes du critique, que Geoffroy ait été injuste pour Talma, et l'ait « abreuvé de dégoûts »? L'accusation est grave; car, vraie, elle semblerait prouver que Geoffroy ne sentit pas le génie de Talma, ou qu'il fut réellement de mauvaise foi.

Parce que je n'ai pas proclamé Talma le dieu de la tragédie, le prince de tous les tragédiens passés, présents et futurs, je suis non seulement un critique injuste, mais un ennemi des grands talents, un envieux qui travaille sourdement à la destruction du Théâtre Français.

Geoffroy écrit cela en 1807.

Les zélateurs de Talma, continue-t-il, ont imaginé et répandu dans le public autant qu'il leur était possible, que Talma rebuté, dégoûté, découragé par les critiques ne voulait plus remonter sur la scène;... qu'il craint le sort de Larive, abreuvé d'amertumes et forcé à la retraite.

Geoffroy, aussitôt, met le doigt sur la plaie vive de Talma :

Il est possible, dit-il, qu'accoutumé dans ma jeunesse à un autre

1. Edmond Géraud, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration*, fragments du *Journal intime*, publiés par Maurice Albert, Paris, s. d., in-8, p. 148.

jeu, à un autre débit, je n'aie pas été aussi sensible au jeu de Talma que ceux qui n'ont connu jamais d'autre acteur ni d'autre manière...

Nous pouvons prétendre toutefois que Geoffroy a parlé soit des qualités, soit des défauts de Talma, avec une remarquable impartialité, et qu'il a toujours donné d'excellentes *raisons* de ses critiques. Toute question d'engouement et de vogue mise à part, et en admettant qu'après tout on peut, sans être un sot, discuter le mérite d'un acteur comme Talma, on sera bien forcé de rendre justice à Geoffroy, quand on aura bien voulu constater de quel point il part, et sur quels points il fait porter ses restrictions.

Geoffroy, en effet, juge Talma tout à fait supérieur dans les rôles où dominent la passion, la fureur, le trouble, le remords, la folie, les situations déchirantes. Oreste, Hamlet, Manlius, Othello, Cinna, Œdipe, Ladislas, Macbeth, Marigny (des *Templiers*), — voilà les succès incontestés de Talma. Dans Oreste, il a d'abord mérité quelques critiques, mais il joue la dernière scène avec *une effrayante vérité* [1]. Il *magnétise le public* dans les rôles shakspeariens [2]. Dans *Manlius*, il se met *au-dessus de la critique par l'excellence de son jeu* [3]. Bref, il est *effrayant de vérité, de naturel*; le *département des fureurs* lui appartient en propre [4]; il a, dans tous ses rôles, des *moments sublimes* [5]. Comme Lekain, *il a créé, à son tour, une nouvelle manière*, plus déchirante, plus pathétique, une *manière noire*, qu'il a rapportée de l'Angleterre [6]. Comparé à Lafond, *il a le mérite d'être original et créateur, ce qui est un des caractères du génie* [7]; *il entre bien plus avant que lui dans le vrai tragique, il traite avec bien plus d'art et de profondeur les passions violentes et terribles* [8]. On désirerait, chez Lafond, un ton *plus mâle et plus ferme : cet acteur est plus propre à exciter la pitié que la terreur* [9]. Ce n'est pas tout. Talma, quand il le veut, *n'a pas besoin des convulsions et des horreurs anglaises* : il représente Pompée avec beaucoup *de décence et de dignité* [10];

1. *Débats*, 4 mess. XII. — 23 juin 1804.
2. *Id.*, 22 juin 1807.
3. *Id.*, 13 janv. 1805.
4. *Id.*, 8 mars 1803.
5. *Id.*, 3 nov. 1804.
6. *Id.*, 29 mars 1806.
7. *Id.*, 12 mars 1807.
8. *Id.*, 31 mars 1806.
9. *Id.*, 1er août 1804.
10. *Id.*, 29 déc. 1804.

il est *fin*, *énergique* plein *de chaleur naturelle et d'art dans Nicomède* [1] : c'est un rôle qu'il semble avoir *créé une seconde fois* [2]. — Si nous voulions aujourd'hui faire l'éloge de Talma, que dirions-nous de plus? Geoffroy ne lui reconnaît-il pas précisément, comme je le disais, les qualités qui le rendent si original? — Talma, d'autre part, ne s'est-il pas beaucoup amélioré pendant les dernières années de sa vie, et ne pouvait-il mériter, jusqu'en 1812, certaines critiques de Geoffroy?

Ces critiques, à quoi se réduisent-elles? Forment-elles, avec les éloges, une contradiction sérieuse? ou bien n'en sont-elles pas le complément, et, pour ainsi dire, le support?

D'abord, Talma est *très inégal*, parce qu'il joue *d'instinct plus que par principes* [3]. Combien de fois le *Père Feuilleton* du *Temps* n'a-t-il pas fait ce reproche à l'un des plus illustres successeurs de Talma?

Talma, dans le personnage d'Œdipe, a des *moments sublimes qui tiennent aux inspirations de la nature plus qu'aux règles de l'art.* Il est fâcheux qu'il ne connaisse pas ces règles ou qu'il dédaigne de les pratiquer : elles sont faites pour guider le génie, et non pour l'affaiblir... Avant d'apprendre les éléments, il s'est jeté tout à coup, sans préparation et sans principes, dans les convulsions, les horreurs, et tout ce qu'il y a de plus extraordinaire dans les situations tragiques; il n'a pas pris le temps de s'initier aux secrets du débit, à la science des détails; *il a tout sacrifié à quelques grands effets qui sortent des limites de l'art* : c'est un beau naturel qui a reçu une mauvaise éducation [4].

Aussi, que lui arrive-t-il? — *il manque rarement les grands traits, mais n'est pas heureux dans les détails* [5].

Il ne s'attache pas assez à bien dire les vers : trop livré au grand tragique qui fait frémir, il dédaigne cet avantage d'un débit harmonieux et séduisant, qui va au cœur en flattant l'oreille. Il perd à cela plus qu'il ne pense; car on écoute plus longtemps qu'on ne frémit : *avec l'art de dire les vers, on est agréable à tous les instants; les convulsions tragiques ne durent que quelques minutes* [6].

En dehors de ces *moments sublimes*, et de ces *grands traits*, Talma se fait une diction lourde, monotone, saccadée, pesante, sans variété ni accentuation. « Il ne phrase point, évite avec

1. *Débats*, 6 janv. 1805.
2. *Id.*, 8 sept. 1807.
3. *Id.*, 1er flor. x. — 21 avril 1802.
4. *Id.*, 3 nov. 1804.
5. *Id.*, 15 fruct. x. — 2 sept. 1802.
6. *Id.*, 2 fév. 1805.

soin les inflexions [1];... » ou bien il est *faible*, *plaintif*, *langoureux* [2]. Son naturel devrait être *relevé par la noblesse* [3]; grâce à lui, la tragédie se dénature : on n'y connaît *plus de milieu entre les hurlements forcenés ou les pleurs insipides* [4]. Il n'a point d'*éloquence* et ne sait point *parler d'amour* [5].

C'est que Talma a débuté au moment où les *caricatures anglaises* commençaient à déshonorer la tragédie française [6]...

La manière anglaise l'a gâté; il n'a pas réfléchi qu'il doit y avoir autant de différence entre le jeu des acteurs des deux nations qu'il y en a entre la tragédie anglaise et la tragédie française [7].

Voilà pourquoi il se distingue si profondément de Lekain; entre ces deux grands acteurs, il y a la *même différence qu'entre le théâtre français et le théâtre anglais* [8].

Lekain avait perfectionné l'école française en ajoutant à la noblesse, à la décence qui lui est essentielle, plus d'énergie et de pathétique; l'autre a essayé d'accommoder à notre scène les principes d'une école étrangère fondée sur une nature vulgaire, et qui cherche la vérité plus que la noblesse de l'imitation [9].

Vous voyez bien que tout cela est raisonné; et qu'après avoir constaté les qualités et les défauts, Geoffroy cherche à les expliquer. Se plaint-il que Talma soit original? point du tout. On a vu, plus haut, qu'il le félicitait d'être *créateur*. Il dit encore :

Talma a fait comme Voltaire; il a voulu avoir un genre... Il eût acquis peu de célébrité en marchant sur les traces de Lekain : il a pris un genre de tragique qui est à lui; il n'imite personne...

Mais aussitôt il ajoute, — et peut-être, au fond, ce qu'il y a de plus sévère dans sa critique est-il là :

Il n'imite personne... Et il faut que personne ne l'imite [10].
Il ne faut pas l'imiter; on ne lui prend que ses défauts sans pouvoir atteindre aux qualités qui les excusent [11].

Voilà pourquoi, dans son dernier article sur Talma, Geoffroy

1. *Débats*, 20 mars 1807.
2. *Id.*, 27 août 1811.
3. *Id.*, 2 déc. 1803.
4. *Id.*, 27 août 1811.
5. *Id.*, 31 mars 1806.
6. *Id.*, 3 nov. 1804.
7. *Id.*, 31 mars 1806.
8. *Id.*, 20 mars 1807.
9. *Id.*, 1er oct. 1812.
10. *Id.*, 3 fév. 1807.
11. *Id.*, 9 janv. 1807.

s'adresse, je l'ai dit, aux *jeunes élèves qui sont l'espoir du Théâtre Français*. Après des conseils, que j'ai cités, et qui forment une critique indirecte de Talma, il dit :

Laissez les étrangers jouer la tragédie comme des énergumènes et des fous... Soyez dans la tragédie des hommes, des héros, des Français; sachez plaire et toucher... soyez terribles quand il le faut, mais sans jamais chercher à vous rendre des objets horribles et hideux [1].

Et dans une comparaison suivie entre Lekain et Talma, parmi d'autres différences, il note celle-ci :

L'un s'embellissait par la passion; l'autre s'enlaidit par les grimaces; le premier cherchait à inspirer des sentiments; l'autre s'efforce de produire des sensations... L'un pensait que la tragédie, écrite dans la langue des dieux, débitée sur un théâtre par des princes et des rois, devait avoir un langage fort au-dessus de l'ordinaire; l'autre paraît persuadé qu'il faut parler la tragédie, c'est-à-dire lui donner le ton d'une conversation qui se tient dans la chambre entre gens du commun [2].

On peut discuter sur ce point, répondre à Geoffroy que nos chefs-d'œuvre tragiques d'une part sont assez *humains*, en leur fond, pour se plier à une interprétation toujours renouvelée, suivant les transformations mêmes de notre société, — que, d'autre part, le jeu noble, harmonieux, la passion concentrée et mesurée d'un Lekain, étaient suffisants pour ébranler jusqu'au fond du cœur un public délicat et sensible : au lendemain de la Révolution, les mêmes *effets* n'auraient plus porté. Geoffroy les trouve exagérés parce qu'il est de l'ancien parterre; le nouveau n'est pas plus secoué par Talma qu'il ne l'était lui-même par Lekain. Tant il est vrai que pour calculer la violence d'un choc, il faut tenir compte aussi bien de la force de résistance que de la force active. Geoffroy s'est donc inquiété, — très sincèrement d'ailleurs, — mais un peu à tort. C'est à tort qu'il dit :

Après Talma, il faudra enchérir encore [3]...

Et c'est à tort surtout qu'il écrit :

Quel est l'acteur noble, naturel et décent, qui ne paraîtra insipide et glacé, s'il faut avoir pour plaire des accès de frénésie? La véritable déclamation tragique, toutes les nuances des sentiments et des passions, tout l'artifice de l'expression théâtrale, ne seront plus sentis et n'auront plus de charme : ce qui n'est que bien dit et bien pensé,

1. *Débats*, 15 déc. 1812 (VI, 243).
2. *Id.*, 1er oct. 1812.
3. *Id.*, 28 oct. 1809.

ce qui est raisonnable, juste, éloquent, pathétique, restera sans effet. L'on n'admirera que ce qui fait peur, que ce qui fait pâlir et frissonner; et ce qu'il y a de fâcheux, on finira par se blaser sur les objets les plus effroyables, au point de ne faire plus qu'en rire, et ce sera le tombeau de la tragédie [1].

Craintes honorables, et qui partent d'un homme vraiment épris des belles et nobles choses; mais craintes chimériques. Il est juste d'observer que Geoffroy ne pouvait juger autrement. D'après le développement du théâtre français depuis Racine jusqu'à l'Empire, on constatait qu'une exagération avait sans cesse succédé à une autre; et au lendemain de la Révolution, le goût public, absolument désordonné, s'attachait de préférence aux *horreurs*. Mais, venu plus tard, Geoffroy eût été témoin de la réaction contre le romantisme : il aurait dû, déjà, se rappeler que Corneille avait succédé à la tragi-comédie, et Racine à Corneille.

Ne croirait-on pas d'ailleurs que Geoffroy a été le seul de tous les journalistes qui aient osé morigéner Talma? Je sais bien que *le Courrier des spectacles*, — pour contredire Geoffroy, — le porte aux nues, dans tous ses rôles. Mais jamais Lepan ne donne les raisons de ses éloges, — et Geoffroy motive toutes ses critiques. *Le Journal de Paris* est plus sévère. Pour lui, comme pour Geoffroy, Talma ne joue bien, dans Orosmane, que les parties où le soudan devient jaloux et furieux [2]; dans *Horace*, il a le débit traînant et pénible [3].

Mais, je l'ai dit, la *plaie vive* sur laquelle Geoffroy verse sans cesse l'acide de sa critique, c'est la comparaison avec Lekain. Oh! ce Lekain! ce fut vraiment le cauchemar de Talma! Tous les *connaisseurs* lui jetaient ce nom au visage. Jadis Grimod, dans son *Censeur dramatique*; maintenant Geoffroy... Geoffroy, qui, peu de temps avant sa querelle avec Talma, rapportant les jugements enthousiates de Grimm et de La Harpe, ajoutait :

J'avoue que je pense sur Lekain comme Grimm et comme La Harpe, et que je m'exprimerais de même, si je ne craignais le ridicule attaché maintenant à cet enthousiasme pour un acteur du temps passé. Très peu de gens connaissent Lekain; et beaucoup s'imaginent qu'on n'exalte ce comédien de l'ancienne mode que pour décrier celui qui est à la mode d'à présent [4].

1. *Débats*, 29 mai 1807 (VI, 233).
2. *Journal de Paris*, 8 vend. XI. — 30 sept. 1802.
3. *Journal de Paris*, 14 fév. 1806.
4. *Censeur dramatique*, t. III, n° 26, 1797.

Un jour, Talma avait voulu savoir de Geoffroy lui-même pourquoi, pourquoi enfin, Lekain lui paraissait un acteur si parfait. — Brifaut raconte avec beaucoup de verve et d'esprit cette entrevue du critique et de l'acteur; ou plutôt, il donne la parole à Talma. Celui-ci, invité à dîner par l'auteur de *Ninus II*, se trouve placé à table auprès de Mme de Genlis, qui, fort maladroitement, passe son temps à faire l'éloge de Lekain. Après le repas, on prie Talma de dire quelques parties de ses meilleurs rôles; mais l'artiste a beau faire; il est froid, sec, d'une médiocrité déplorable : on ne s'y reconnaissait plus.

« Après la retraite de Mme de Genlis, dit B., je le grondai fort sur son éclipse totale qui avait si mal pris son temps pour survenir. Voilà comme je suis toujours, me dit-il : électrisé par l'enthousiasme, asphyxié par le dénigrement. C'est ainsi que les critiques de Geoffroy m'ôtaient une partie de mes ressources. Je le sentais, je voulais secouer la tyrannie du feuilleton; le feuilleton continuait d'écraser mon talent. Comme j'avouais à mes amis mon étrange faiblesse, l'un d'eux imagina de ménager un rapprochement entre le vieux critique et moi : Nous voilà donc ensemble dans le cabinet de Lainez, le chanteur du grand opéra. Ce fut moi qui entamai l'entretien. — Eh bien, dis-je au terrible Cerbère, vous ne me croyez donc point de talent? — Oh! que si, vous en avez, et beaucoup, je le sais et j'en conviens; mais... — Quoi, mais? — Vous êtes à une distance incommensurable... — De Lekain, n'est-ce pas? — *C'est toi qui l'as nommé*, reprit-il en riant. — Il était donc bien admirable! — La perfection même : un débit juste, varié, touchant, énergique; une noblesse incomparable de poses et de gesticulation; des élans d'un sublime qui vous enlevait; une pantomime expressive : oh! il fallait le voir. Rien ne peut donner l'idée de cette pantomime-là, pas même la vôtre. — Ah! ah! je croyais que c'était mon fort. Sur les autres points, tels que la richesse d'intonations, le grandiose, la dignité, le pathétique même, je passais condamnation; mais quant au jeu de physionomie, il me semblait que... — Il vous semblait mal. Sur cet article comme sur les autres, vous n'approchez pas de Lekain. — En vérité? — En vérité. Voulez-vous des preuves? Tenez, par exemple, dans la tragédie de *Tancrède*, quand vous entrez en scène, que faites-vous? Des contresens de toute sorte : vous entrez comme entrerait un passant, un commis voyageur, un herboriste, le premier venu; vous donnez votre bouclier à droite, votre lance à gauche, aux deux com-

parses qui vous servent d'écuyers; puis vous vous avancez sur la rampe, disant de votre mieux :

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!

« Et vous êtes prodigieusement ébahi de l'indifférence du public qui pourtant n'a pas tort : vous seul méritez des reproches. Savez-vous pourquoi? Lekain va vous l'apprendre.

« Ah! c'est lui qui se présentait avec grandeur, continua Geoffroy en s'animant. Tudieu! Dès qu'il paraissait, toute la chevalerie entrait avec lui. On se sentait remué au seul aspect de ce grerrier qui parcourait si vivement le théâtre, les yeux errants sur tous les monuments élevés autour de lui; tantôt s'arrêtant vers les trophées de ses anciens compagnons d'armes qui excitaient son attendrissement; tantôt levant la main vers la demeure de celle qu'il aime, qu'il vient chercher à travers mille dangers, et montrant à son écuyer cette maison où l'amour le rappelle. Plus loin, quel objet réveille son attention, son indignation? L'enceinte du sénat qui l'a proscrit. Ailleurs, il reconnaît l'église qui l'a voué au culte de Dieu, la place témoin des acclamations d'un peuple enivré de ses victoires. Tout lui offre un souvenir, un regret, une espérance. Une foule de passions se succèdent dans son sein, se peignent sur son front, étincellent dans ses regards; et lorsqu'il a bien répandu dans les âmes les diverses émotions dont la sienne vient de se remplir; lorsque l'étonnement, la curiosité, l'intérêt sont au comble, il laisse sortir de ses lèvres ce cri du citoyen, du soldat, de l'amant, du chrétien, ce cri qui retentit au fond de tous les cœurs, et auquel répondent toutes les mains. Voilà comme on magnétise son public, voilà le triomphe de l'art, voilà Lekain.

« Après avoir réfléchi un moment : Tout cela est parfait, repris-je, mais Lekain jouait dans une salle étroite, devant des spectateurs rapprochés de lui, émerveillés de son talent et sachant attendre. Que deviendrais-je aujourd'hui, moi, perdu dans les profondeurs d'un immense vaisseau, obligé d'envoyer mes regards à une lieue, de parler par ma physionomie à un parterre impatient, et dont la moitié est hors de portée? J'ennuierais, j'excéderais; on trouverait ma pantomime éternelle; je serais sifflé et je ne tiens pas à l'être. — Bon! bon! quel conte! Et les Romains, qui avaient des théâtres contenant trente mille spectateurs, sifflèrent-ils le mime Paris et autres? Mettez-vous bien dans la tête que l'éloquence des gestes et de la physionomie

est la plus puissante et la plus universelle. Tout le monde comprend cette langue-là, et vous êtes sûr d'opérer comme Lekain, des prodiges, quand vous la saurez parler comme Lekain[1]. »

Cette conférence n'eut pas de suite : les deux parties ne s'entendirent pas, elles se séparèrent plus brouillées que jamais, et les hostilités du feuilleton recommencèrent.

Tels furent les rapports de Geoffroy et de Talma. On s'explique à la fois et l'irritation d'un grand acteur à qui des applaudissements frénétiques tournaient la tête, et les justes réserves d'un critique affligé de voir se perdre au Théâtre-Français de glorieuses et saines traditions. Mais la conduite même de Talma, ses lettres, ses essais de rapprochement, sa violente algarade, tout prouve quelle importance avait alors l'opinion du *Père Feuilleton*. On le dénigre, on le raille, on le prend à la gorge comme un malfaiteur; mais sa critique est la seule qui compte; et ni l'encens du *Courrier*, ni les hyperboles de Salgues, ni les fadeurs de l'*Hermite*, ni ces rappels enthousiastes d'une jeunesse délirante, ni l'argent des provinces, ni la faveur de César, ne peuvent consoler Talma des rigueurs du *Feuilleton*. C'est le plus bel éloge que nous puissions faire de Geoffroy.

III

Et maintenant, il serait curieux de savoir comme ce *Père des Comédiens* a vécu avec ses *enfants* ?

Malheureusement, je l'ai avoué, aucun document certain ne nous éclaire sur ce point. Des injures, des allusions à la vénalité, voilà tout ce que l'on trouve. Il semble en résulter, cependant, ceci.

Geoffroy ne devait pas fréquenter le foyer du Théâtre-Français. On ne peut, avec la plus complaisante imagination du monde, se le figurer trônant sur un fauteuil, au milieu de ses sujets, pendant l'entr'acte d'une *première* ou quelque soir de *débuts*. A la Comédie, il avait, en la personne de certains *chefs d'emploi*, hommes ou femmes, des ennemis trop décidés, pour ne pas s'exposer ainsi, un jour ou l'autre, à une avanie publique. D'ailleurs, pourquoi Talma serait-il allé le chercher dans sa loge, s'il eût pu le rencontrer au foyer? Peut-être, à l'Ambigu, à la

1. Briffaut, *Récits d'un vieux parrain* (*Œuvres*, 1858, t. I, p. 301, 304).

Gaîté, à la Porte-Saint-Martin, à Louvois même, fréquentait-il les acteurs *chez eux*? Cependant, il est difficile de l'affirmer.

Mais, chose certaine, les acteurs l'allaient voir, rue Matignon, et Geoffroy acceptait à dîner chez Mlle Raucourt ou chez Lainez de l'Opéra. Ceux-ci avaient grand soin, je pense, de n'inviter alors que les favoris du feuilleton. On ne se représente pas Geoffroy assis à la même table que Baptiste aîné ou Dugazon. Mais, aussi, ces dîners purent être l'occasion de rapprochements entre le *père des actrices* et quelqu'une de ses filles repentantes. Qui sait si l'indulgence dont le critique fait preuve, à dater d'un jour déterminé, envers Mlle Bourgoin, n'a pas son point de départ dans la conversation paternelle qui suivit un *grand repas*? Là, en effet, Geoffroy se déridait, surtout au dessert; il dépouillait le régent de collège, oubliait sa férule, promettait d'être bon; le lendemain, il fallait bien tenir parole.

J'espérais mettre la main sur quelque relation impartiale et authentique de quelques scènes de ce genre, et n'en être pas réduit à fermer les yeux pour imaginer, en rêve, un Geoffroy qui dût exister. Très certainement, il subsiste dans les lettres inédites d'acteurs ou d'actrices de ce temps, des souvenirs personnels qui seront divulgués un jour; nous verrons alors se préciser et s'expliquer beaucoup de petits problèmes encore insolubles, ne fût-ce que l'affaire Georges-Duchesnois.

On est plus sûr de l'animosité irréconciliable dont quelques acteurs ne cessèrent de poursuivre Geoffroy. Sans plus parler de Talma, — Dugazon, pour des motifs inconnus, se fit un point d'honneur d'insulter le feuilleton. En jouant le rôle de Figaro, il donnait une *variante* au célèbre couplet sur les journaux. « J'apprends, disait Figaro par sa bouche, qu'il s'est établi dans Madrid une multitude prodigieuse de journaux, *et que l'un d'eux fait fortune en dénigrant les plus grands poètes et les plus grands talents.* » Et le public d'applaudir avec frénésie. Geoffroy, qui nous rapporte ce trait, réplique ainsi : « ... Ce barbier était personnellement intéressé à crier publiquement contre un méchant journal qui faisait fortune à Madrid, en se moquant des farceurs de place et des méchants bouffons[1]. »

On sait aussi que les acteurs soulignaient avec malignité le vers des *Précepteurs* :

Car il est sensuel comme un homme d'église,

1. *Débats*, 27 prair. x. — 6 juin 1802. (*Le Mariage de Figaro.*) Le texte original était supprimé par la censure.

et que le parterre ne manquait jamais d'en faire l'application à *l'abbé Geoffroy*.

Baptiste alla plus loin. Un jour, au parterre (c'était à la première du *Tasse* de Cicile), placé tout à côté de la loge basse qu'occupait le critique des *Débats*, il se mit à réciter à haute voix des vers du *Tartufe*, tout en attirant l'attention sur la personne de Geoffroy. Celui-ci feignit de n'y point prendre garde, et le lendemain, rapportant le fait, dit :

... Quelques-uns de nos voisins qui l'entendaient aussi bien que moi, soutenaient qu'il avait l'intention d'en faire des applications malhonnêtes et injurieuses. Quoique leur opinion eût toutes les apparences de la vérité, je me suis obstiné à penser que ce comédien ne pouvait pas avoir absolument perdu tout sentiment d'honnêteté et toute ombre de sens commun : j'ai mieux aimé croire que par un zèle excessif pour ses devoirs, il répétait dans ce moment-là son rôle de *Tartufe*; et à la manière dont il s'en acquitte, je vois qu'en effet il l'a bien répété [1].

On peut regretter l'absence d'un plus grand nombre de *révélations*. Toutefois, il nous a été possible, au moyen du feuilleton lui-même, de déterminer exactement quels étaient les principes de Geoffroy sur l'*art du comédien*, la *diction*, la *décence théâtrale* et le maintien des *traditions françaises* au Théâtre-Français. Nous l'avons vu encore s'élever avec vigueur contre des prétentions et des intrigues nuisibles à la formation ou au maintien du grand répertoire. Enfin, nous avons pu *expliquer* son attitude entre deux actrices rivales et à l'égard d'un *tragédien furieux*, et montrer que ses jugements, même en pleine polémique, sont toujours subordonnés à des idées générales.

C'en est assez pour établir, sur ce point encore, la valeur *relative* et *absolue* du feuilleton. L'importance quotidiennement accordée à l'examen du *jeu*, des progrès et des faiblesses d'acteurs en renom, à la discussion minutieuse des débuts, donne au feuilleton un intérêt historique et critique à la fois. Et Geoffroy peut être rapproché, sans trop de désavantage, de tel *soiriste* contemporain, qui semble avoir hérité tout ensemble et de sa clairvoyance, et de sa franchise, — et de ses ennemis.

1. *Débats*, 30 sept. 1803.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

INFLUENCE DE GEOFFROY. — SES SUCCESSEURS

I

Demandons-nous, à la fin de cette étude, quelle a été proprement l'influence de Geoffroy, — car il faut distinguer l'*influence* du *succès*.

La première de toutes, la plus incontestable et la plus glorieuse, est celle-ci :

Au lendemain de la Révolution et à la veille du romantisme, il y eut pour les chefs-d'œuvre de notre littérature dramatique classique, une heure douteuse. Corneille et Racine ne semblent plus donner d'émotions assez fortes ; Molière paraît *bête*. — Voltaire, dans la tragédie, Marivaux et Beaumarchais, dans la comédie et dans le drame, vont devenir les chefs de file. Dès lors, se proclament disciples et continuateurs des *classiques*, les imitateurs de la tragédie et de la comédie *romanesques*. — Cette erreur de *fait* amène un autre excès, — son contraire : on s'attache aux *apparences* des œuvres classiques, on imite des formes et des cadres, on construit du pseudo-Racine comme en architecture du pseudo-grec.

Un critique s'élève alors qui, d'une part, rétablit impérieusement dans leurs droits exclusifs, les légitimes possesseurs du trône; qui, sans chasser Voltaire du palais, s'obstine à ne lui accorder que la plus haute des charges subalternes, — et cela, au moment où, grâce aux efforts de La Harpe, la *Trinité tragique française* est un article de foi. — Le même critique, d'autre part, considère comme *bâtarde* la descendance présente de Corneille et de Racine; ni les Chénier, ni les Legouvé, ni les Baour, ni les Briffaut, n'ont le droit de se proclamer *classiques* : ils se sont affublés d'un costume de famille, mais ce n'est pas le même sang.

Ainsi voilà, par une lutte de quatorze ans, Corneille et Racine, — et Molière aussi — isolés sur un piédestal inébranlable, et placés très haut, au-dessus des disciples maladroits qui ont failli les compromettre.

Que l'on y songe bien, maintenant. Si le romantisme, malgré son triomphe bruyant, ne put renverser les grands maîtres du XVIIe siècle, — si les pseudo-classiques ne parvinrent pas alors à entraîner leurs maîtres dans une chute profonde, — c'est peut-être qu'il s'était formé un *public* qui désormais admirait à bon escient les vrais chefs-d'œuvre, — des *acteurs* qui savaient les jouer, — un *théâtre* qui en faisait ses titres de noblesse.

Ne peut-on pas dire que ce public, — ces acteurs, — ce théâtre, — c'est Geoffroy, plus que tout autre, et presque seul, qui les avait préparés?

Il s'en vante lui-même :

> J'ai travaillé, autant qu'il m'était possible, pour la gloire nationale, en combattant le mauvais goût, en m'efforçant de soutenir l'honneur de la littérature française, un des principaux genres de notre gloire nationale. *Je puis me flatter en particulier d'avoir affermi les autels de Corneille et de Racine, que la génération précédente avait essayé de renverser* [1].

A plus forte raison pouvait-il le dire de Molière, dont il a contribué à fonder la critique définitive.

Restauration et affermissement du répertoire, à la veille d'un formidable assaut; — tel est le premier titre de Geoffroy.

Il en est un autre moins apparent. — On pourrait dire, en effet, que Geoffroy, par son *bon sens*, son *erreur du romanesque et de la sensiblerie*, son *mépris pour le faux marivaudage*, a — tandis qu'autour de lui se préparait le romantisme — préparé lui-même, de très loin, le retour à la simplicité et au naturel qui s'est effectué au théâtre après 1840. Entre Racine, Molière et nos maîtres contemporains, il y a d'incontestables analogies de *veine* et de *fonds*; c'est le même filon, perdu pendant l'aventure romantique, et enfin retrouvé. De même pour le roman; nous avons renoncé à la cape et à l'épée, pour reprendre la tradition de *Gil Blas* et de *Manon*, en qui Geoffroy voyait, dès la fin du XVIIIe siècle, les chefs-d'œuvre du genre. — On peut remarquer que, parmi les comédies nouvelles, le *feuilleton* loue toujours celles qui dénotent l'*observation des mœurs*, et non pas exclusive-

1. *Débats*, 22 nov. 1809.

ment celles qui peignent des ridicules; le seul genre condamné sans pitié, c'est le drame *pathétique et romanesque*, à la fois faux et dangereux, et dont personne aujourd'hui ne se fera plus le champion.

Mais le romantisme lui-même dut beaucoup à la sévérité de Geoffroy envers les pseudo-classiques.

En effet, pour qu'une renaissance dramatique fût possible, il fallait d'abord démontrer aux contemporains leur impuissance radicale à réaliser la perfection classique; il fallait, tout en souhaitant un ouvrage digne de Racine ou de Molière, discréditer l'une après l'autre toutes ces tentatives d'écoliers qui copiaient servilement le fronton du temple, mais en ignoraient les mystérieuses profondeurs. En balayant du théâtre les *Thésée*, les *Ninus II*, les *Omasis*, les *Hector*, Geoffroy, à son insu, sans doute, contribuait à *fermer* pour toujours le *classicisme*.

D'un autre côté, quoi que l'on ait pu dire, quoi que l'on puisse croire encore du manège vénal de Geoffroy avec les comédiens, il est impossible de nier un fait : ce feuilleton semi-quotidien, où leurs efforts, leurs intrigues, leurs succès et leurs défaillances sont mis, sans interruption, sous les yeux du public, fut pour les acteurs l'objet d'une continuelle et obsédante préoccupation. Jamais, je le veux bien, pareille publicité n'avait été octroyée à leur vanité; mais cette réclame même les enchaînait. Sur ce point, les contemporains les plus hostiles eurent conscience de la nouveauté et de la portée du *feuilleton*. « C'est l'auteur du *feuilleton*, dit *le Courrier des spectacles*, qui le premier nous a appris à faire de la comédie l'objet d'une attention habituelle, qui a formé un tribunal permanent pour les juger, qui les a cités tous les jours devant lui pour prendre des conclusions contre eux. Avant cette époque, les feuilles littéraires ne s'occupaient que des ouvrages nouveaux; on ne parlait des acteurs et des actrices que par digression [1]. » Nous avions donc raison d'insister sur les progrès et les changements que la nécessité d'*expliquer le répertoire* devait amener dans la critique dramatique.

Enfin, personne encore ne contestera ce titre à Geoffroy, c'est lui qui a trouvé, dès le début de ce siècle, la forme sous laquelle s'exerce aujourd'hui la critique des théâtres. Je ne parle pas de

1. *Courrier des spectacles*, 5 nov. 1805.

ces comptes rendus hâtifs et superficiels rédigés entre une répétition générale et une *première*, mais des *grands feuilletons*.

Pour le bien voir, il est indispensable d'indiquer ici les *successeurs de Geoffroy*.

II

Quand Geoffroy fut mort, en février 1814, le public, toujours disponible, au milieu des plus terribles crises, pour les querelles de clocher ou de boutique, se demanda avec une curiosité passionnée quel serait, aux *Débats*, l'héritier du *Père Feuilleton*.

Il faudrait, pour donner une idée de cette curiosité, citer vingt passages du *Journal de Paris*, de *la Gazette de France*, du *Journal des Arts*, etc. *Les Débats* eux-mêmes prennent plaisir à exciter l'attente générale, en déclarant que *les prétendants à la succession de M. Geoffroy sont au nombre de dix-sept*[1]. Cependant paraissent quelques *feuilletons*, et *le Journal de Paris* écrit : « On voit bien par les articles de spectacles qui ont paru dans *le Journal de l'Empire* que M. Geoffroy n'a point de *successeur*[2]. » Quelques jours après, on apprend que le *feuilleton* sera divisé entre plusieurs rédacteurs : « Il paraît, dit *le Journal de Paris*, que la succession d'Alexandre sera partagée. Tout ce qu'on peut dire, c'est que M. Geoffroy avait beaucoup d'esprit, et que ses successeurs essaient d'en avoir[3]. » Enfin, l'un de ces *successeurs* se fait connaître; il signe le 25 mars un feuilleton sur *Ninus II*, des initiales G. D. L. R. C'est l'ancien rédacteur du *Censeur dramatique*, Grimod de la Reynière. Il aura, dit-on, le *département du Théâtre-Français*. Le *Journal des Arts* annonce que Hoffmann *fera* l'Opéra et l'Opéra-Comique ; et que Ch. Nodier se chargera des petits théâtres[4].

Mais, moins d'un mois après, les anciens propriétaires des *Débats* rétablis dans leurs droits par le gouvernement *restauré*, confient au seul Charles Nodier la rédaction du feuilleton[5]. Nodier était un esprit trop volage pour s'atteler à une besogne aussi exigeante, et qui demandait autant de *tempérament* que de

1. *Débats*, 7 mars 1814.
2. *Journal de Paris*, 15 mars 1814.
3. *Id.*, 24 mars 1814.
4. *Journal des Arts*, 10 mars 1814.
5. *Id.*, 15 avril 1814.

talent, et ce fut Duviquet, alors professeur au lycée Napoléon, qui, la même année, fut définitivement investi de l'héritage de Geoffroy.

On n'a peut-être pas suffisamment rendu justice à Duviquet, critique trop timide et trop terne, dont le plus grand défaut fut de succéder à un Geoffroy et d'être remplacé par un J. Janin. Il y a cependant de l'intérêt à lire ces honnêtes et solides feuilletons, non seulement pour suivre de près le mouvement dramatique de 1814 à 1835, mais aussi pour y constater que Geoffroy avait décidément créé une forme de critique définitive. Duviquet eut le mérite de continuer l'œuvre de son prédécesseur dans la défense du répertoire classique; il était instruit, judicieux; il corrobora les bons arguments donnés par Geoffroy, et sans rien inventer, les étaya fortement par une admiration raisonnée. Encore une fois, c'était un rôle nécessaire à la veille du romantisme.

Un jour, Jules Janin fut chargé de suppléer Duviquet malade ou absent. Il se tira si bien de sa suppléance que la rédaction du feuilleton lui fut laissée. Janin est un nom fort important dans l'histoire du *journalisme*, — je ne dis pas, de la *critique*. Geoffroy, tout en introduisant dans le *feuilleton* beaucoup de variété, de la polémique, des questions personnelles, y avait laissé des principes, de la morale, de la solide érudition. Janin y fit entrer à pleines mains le *charlatanisme* et le *cabotinage*. Ses articles pouvaient être exquis à leur date, en pleine actualité; aujourd'hui, ils sont exaspérants. Tout ce que notre journalisme contemporain a de suffisance et de morgue, d'impertinence et de fatuité, tout ce que les pseudo-critiques de notre temps ont de légèreté prétentieuse et d'abondance stérile, procède de J. Janin. Il est le fondateur d'un certain *pédantisme à la cavalière* qui continue à faire école.

Parmi les successeurs de Janin aux *Débats*, le plus important a été J.-J. Weiss dont on ne saurait trop louer, sans doute, la finesse et le bon sens, le style alerte, mordant et pur. Cependant la lecture du feuilleton de Weiss laisse cette impression : Weiss, le plus souvent, est un peu dupe de son érudition. Il sait beaucoup de choses, mais il ignore que tout le monde les sait. Il met le bon sens en syllogismes et les manuels de littérature en *mots d'esprit*. Il en est resté aux paradoxes de la veille, et pose des énigmes dont depuis longtemps nous avons la clef. Où Geoffroy se fût contenté d'une vive boutade, où M. Sarcey ferait une plai-

santerie brusque et décisive, où M. Jules Lemaître introduirait une parenthèse ironique, Weiss écrit quatre colonnes laborieusement spirituelles, où la virtuosité a plus de part que la critique. On ne peut pas dire sans doute qu'il se bat contre des moulins à vent, mais on dira qu'il vérouille lui-même les portes pour avoir le mérite de les défoncer.

Bref, ceux-là surtout goûteront Weiss qui, hommes du monde intelligents et fins, en sont restés à leurs études du collège et se sont légèrement *tenus au courant*. Ceux qui ont poussé plus loin ces études et se sont fait depuis longtemps une opinion sur la verve de Regnard ou la délicatesse de Marivaux, iront chercher ailleurs de la *critique*.

Ils en trouveront précisément chez le successeur de Weiss aux *Débats*. J'étonnerai peut-être en disant que M. Jules Lemaître est un disciple de Geoffroy. On me répondra que ni son caractère, ni ses allures, ni ses principes de critique, ni son style, ne permettent ce rapprochement; on répétera pour la centième fois ces deux erreurs, à savoir que Geoffroy fut un dogmatiste féroce et que M. J. Lemaître est un *dilettante*. N'importe, malgré de frappantes différences extérieures, c'est bien le critique actuel des *Débats* qui a donné tout son développement au principe fondamental posé par Geoffroy. Celui-ci, nous l'avons vu, protestait contre la *scolastique de la littérature*, et voulait que la critique cherchât surtout ce qu'il appelle *la philosophie de la littérature*, c'est-à-dire *envisageât les lettres dans leurs rapports avec les mœurs*. Geoffroy n'a pas appliqué assez largement cette doctrine. Enfermé dans une polémique utile à son heure, il s'est tenu dans un même cercle de considérations. Mais surtout, si le répertoire a pu lui fournir matière à d'excellents articles en ce genre, les nouveautés dignes d'intérêt manquaient absolument. M. Jules Lemaître a la partie plus belle : œuvres classiques, œuvres romantiques déjà *triées*, comédie bourgeoise du second empire, comédie naturaliste et comédie rosse de la troisième république, voilà une belle gamme à parcourir, pour qui veut *envisager les lettres dans leurs rapports avec les mœurs*. On ne peut aller plus loin dans cette étude que le critique actuel du *Journal des Débats*, au prix duquel Janin n'est qu'un *chroniqueur* et Weiss qu'un *littérateur* : il a, dirait Sainte-Beuve, *rempli tout l'entre-deux*.

Mais M. Jules Lemaître peut encore être comparé à Geoffroy sous un autre rapport. Comme son ancien, il s'occupe assez peu

du *métier*. S'il analyse les pièces avec sûreté, s'il les démonte et les reconstruit d'une main très exercée, il ne discute pas à fond le plan, la liaison des scènes, les préparations, etc. Il lui semble que l'intérêt d'une œuvre est ailleurs, dans les *mœurs*; et il laisse à l'un de ses plus illustres confrères toute cette partie de la critique [1].

M. Francisque Sarcey est bien, de tous nos feuilletonistes contemporains, celui qui, au premier abord, offre le plus de ressemblance avec Geoffroy. Comme Geoffroy, M. Sarcey, depuis de longues années, sans jamais se lasser ni s'interrompre, fatigue ses ennemis par sa persévérance obstinée, et trouve le secret de retenir ses lecteurs.

Comme lui, il a des ennemis, un peu partout, dans le journalisme et dans les coulisses, parmi les auteurs dramatiques et dans les salons. Les *jeunes*, qui d'ailleurs ne le lisent point, s'en sont fait un plastron. Est-ce M. Sarcey, est-ce Geoffroy qui écrit : « Il y a toujours dans leurs pièces nouvelles un couplet de fondation contre les journalistes et spécialement contre moi. On me reproche de n'avoir d'esprit que parce que je n'en trouve à personne. Ce n'est peut-être pas ma faute [2]. » La différence est qu'au lieu de répliquer à ses ennemis avec une véhémente indignation, M. Sarcey en joue comme le chat de la souris, et réussit à mettre les rieurs de son côté.

Comme Geoffroy encore, et le seul aujourd'hui, M. F. Sarcey *a établi un tribunal permanent pour juger les acteurs*; rentrée, retraite, débuts, nomination de sociétaires, querelle de coulisses, rien ne lui échappe. Il est lui aussi, à sa manière, le *Père des Comédiens*; il tient, dans ce monde-là, une place plus considérable encore que Geoffroy.

Enfin, la *forme* même de la *Chronique théâtrale* peut se comparer à celle du Feuilleton. C'est la même variété, la même abondance, la même verve intarissable, — avec cette nuance que Geoffroy aime le *trait* et la *formule*, tandis que M. Sarcey est plus copieux et plus familier.

Là, cependant, s'arrête le rapprochement.

En effet, quel est le principe unique auquel se ramènent toutes les observations de M. Sarcey? celui-ci : « Le théâtre est un genre tout spécial, qui a ses lois, ses conditions, ses exigences,

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, M. Jules Lemaître a quitté le feuilleton des *Débats*.
2. *Débats*, 23 therm. x. — 11 août 1802.

ses conventions nécessaires... Tout auteur qui ne veut pas s'y soumettre pourra faire des romans, ou des odes, ou des églogues, ou des satires... et y prouver du génie; mais il ne sera pas un *auteur dramatique.* » Classiques, romantiques, naturalistes, il les prend tous, avant tout, à ce point de vue; il démontre que le théâtre est l'*art des préparations* tout aussi bien avec *Athalie* qu'avec *Bertrand et Raton*. C'est donc le *métier* qui l'occupe, et qui l'occupe presque exclusivement. Et M. Sarcey aura consacré sa longue carrière à défendre, à préserver l'intégrité du genre dramatique, — rôle essentiel et nécessaire à une heure où la variété confuse de tentatives irréfléchies et enfantines, devant un public d'écoliers et de *snobs*, menace moins d'enrichir la scène que de la submerger.

Nous n'avons ici qu'à marquer sous quels rapports M. Sarcey s'éloigne ou se rapproche de Geoffroy, et à insister sur les ressemblances extérieures comme sur les différences de fond : ces indications n'impliquent en rien un jugement. Mais nous croyons, après l'étude qui précède, ne pas faire tort au critique du *Temps*, en redisant que, malgré tout, il est, parmi tous nos contemporains, celui auquel on revient involontairement comme au véritable héritier de Geoffroy : le *sceptre* a été partagé, la *férule* n'appartient qu'à lui.

Si vraiment Geoffroy exerça sur notre littérature dramatique une influence durable, si son *esprit* et sa *manière* revivent encore chez quelques-uns de nos meilleurs critiques contemporains, — il méritait assurément que l'on s'occupât de rechercher ses origines, d'analyser ses principes, et de classer ses jugements.

APPENDICE

I

ACTE DE MARIAGE DES PÈRE ET MÈRE DE JULIEN-LOUIS GEOFFROY

Registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église Saint-Étienne de Rennes, pour l'année 1741, f° 49, recto.

Je soussigné, Aug. Rufflé, prêtre, ay, du consentement de M. le recteur de cette paroisse de Saint-Étienne, administré la bénédiction nuptiale à h. h. Paschal Geoffroy de la paroisse de Saint-Vincent de la ville de Nantes, majeur, veuf de feue h. f. Anne Blond, et à demoiselle Claudine Baudouin de cette paroisse, fille mineure du sieur Julien Baudouin et de demoiselle Magdelaine Desnos, en présence et du consentement dudit sieur Baudouin, après la première publication de bans, faite sans opposition dans les dittes paroisses, vu la dispanse des deux autres bans accordée, celle dudit Geoffroy par Monseigneur l'évesque de Nantes, et celle de laditte demoiselle Baudouin par M. l'abbé de Guersans, vicaire général de ce diocèse de Rennes, insinuées et enregistrées aux insinuations ecclésiastiques desdits diocèses. La cérémonie faite en présence des témoins soussignants, qui ont assistés également à la solennité des fiances, qui a été faite immédiatement avant la célébration dudit mariage, par la permission de M. l'abbé de Guersans, vicaire général de ce diocèse, le 14e feuvrier, 1741.

Signé : Claudine Baudouin, Pascal Geoffroy, G. Baudouin, Madeleine Desnos, Laboullaye Gautier, Claude Vialla, Nicolas Philippe, Louise Desnos, Louis Hiasinte P. Geoffroy, Lorance Baudouin, R. D. Esnods, Périne Rault, Noielle Baudoint, R. Dannebé Beauvais, Arnoul Jean Deniaux, Roquet, Susane Dannebé, René Desnos, Roberdan, Jean Leviton, François Chais. — Aug. Rufflé, prêtre.

II

ACTE DE BAPTÊME DE JULIEN-LOUIS GEOFFROY

Registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église Saint-Étienne de Rennes, pour l'année 1743, f° 43, recto.

Julien-Louis, fils du sieur Paschal Geofroy, marchand et perruquier de Nantes, et de demoiselle Claudine Beaudouin, ses père et

mère, né ce jour, dix-septième aoust 1743, a été baptisé par le curé soussigné ledit jour et tenu sur les saints fonts de baptême par le sieur Julien Beaudouin, maître entrepreneur et trésorier en charge de cette paroisse, et par demoiselle Louise Desnos, soussignés.

Signé : Louise Desnos, J. Beaudouin, Havallé (?), Jeanne Millet, Des Nods, Roberdeau, Madeline Desnos, Noielle Baudouin. — Gaullard, curé.

III

TROIS LETTRES DE GEOFFROY

1. J'ai des torts à réparer envers ma chère Périnette (?), et j'ai aujourd'hui la possibilité de lui témoigner combien je suis sensible à son amitié : je lui envoie les billets qu'elle désire et la prie de dire de ma part à Madame Bert que si je la fais attendre pour le billet de Feydeau que je lui ai [1] promis ce n'est pas ma faute; on n'en donne plus en ce moment, ces messieurs ont pris un arrêté qui supprime tous les billets, mais cela ne durera pas [2].

Je désespère pouvoir aller dimanche à Louvois, on donne un grand repas, mais si lundi les bouffons jouent je n'y manquerai, et j'invite ma Perrinette à s'y trouver si cela lui est possible.

Adieu, chère amie, je vous embrasse de tout mon cœur.

(Cette lettre n'est pas signée; mais la suivante, signée, y fait suite.)

2. Je me hâte, Madame, de rétablir ma réputation dans votre esprit : je veux que vous ayez bonne opinion de moi. Je vous envoye le billet de Feydeau pour aujourd'hui : il y en a deux pour une personne chacun.

Je vous conseille d'aller au rez-de-chaussée; cela dispense de faire la toilette; on est très commodément, et le voisinage de personne ne vous importune. Si vous prenez ce parti, adressez-vous de ma part à une vieille ouvreuse qui ouvre les loges en face : c'est une bonne femme qui s'appelle madame Pierre, et qui me connaît bien. Elle vous mettra dans la loge où j'ai coutume d'aller ou bien dans celles d'à côté. Il faut tâcher d'être là avant sept heures.

Je ne puis guères espérer de vous y voir. Je dîne aujourd'hui dans une société qui ne me laissera pas beaucoup de liberté ce soir : cependant si je puis m'échapper, j'irai vous présenter mes hommages.

Recevez, Madame, l'assurance de mon respect.

Signé : GEOFFROY [3].

1. *Que je lui ai* est écrit au-dessus de la ligne; Geoffroy avait d'abord mis par distraction *qu'elle m'a*; il a rayé et corrigé.

2. Ce détail nous permet de fixer la date de cette lettre, novembre 1802. Cf. p. 264.

3. La date de cette lettre doit être de très peu postérieure à celle de la précédente; et nous pouvons la fixer à novembre ou décembre 1802.

3. *A Monsieur,*

Monsieur Grimod de la Reynière, rue des Champs-Élisées, n° 1.

Jeudi 26 mars 1812 [1].

Je suis bien sensible, Monsieur, à l'intérêt que vous voulez bien me témoigner : si vous voulez vous donner la peine de passer chez moi samedi à deux heures, je vous recevrai avec plaisir. Mille remerciements de votre Censeur des théâtres que vous avez eu la bonté de m'envoyer.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Signé : GEOFFROY.

IV

BIBLIOGRAPHIE DE GEOFFROY

1. *Idylles de Théocrite*, traduites en français. avec des remarques, par Julien-Louis Geoffroy, ci-devant professeur d'éloquence au collège Mazarin. A Paris, chez Georges, an VIII.

— *Idylles de Théocrite*, traduites en français par Julien-Louis Geoffroy, ancien professeur de rhétorique au collège Mazarin, accompagnées du texte grec et revues par J. Planche, professeur de rhétorique au collège royal de Bourbon. A Paris, chez Brunot-Labbé, in-12, 1823.

2. *Cours de littérature morale et dramatique*, par Geoffroy (*Prospectus* du), in-8 d'un huitième de feuille. — Impr. de Patris à Paris. — A Paris, chez Pouplin, rue de la Huchette, n° 2; et chez Patris.

Ce cours qui sera extrait des feuilletons de feu Geoffroy, formera 3 vol. in-8. Le premier paraîtra dans les premiers jours de septembre; les autres de mois en mois. Les souscripteurs paieront chaque volume 6 francs.

(*Journal de l'imprimerie et de la librairie*, 30 mai 1818.)

— *Cours de littérature dramatique*, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy; précédé d'une notice historique sur sa vie, t. I, in-8 de 32 feuilles. Impr. de Imbert à Paris.

A Paris, chez P. Blanchard, librairie galerie Montesquieu n° 1, prix 6 francs.

L'ouvrage aura 4 volumes. Les trois autres paraîtront 15 mai, 15 juin, 15 juillet. On ne paie rien d'avance. Mais les souscripteurs avant la publication du second volume paieront chaque tome 6 francs (Passé cette époque, 6 fr. 50).

(*Journal de l'imprimerie et de la librairie*, 1er mai 1819.)

— Le tome II paraît le 29 mai 1819.

— Le tome III paraît le 3 juillet 1819.

1. Les mots *mars 1812*, ajoutés sous *jeudi 26*, ne sont pas de la même main.

— Le tome IV (et dernier), le 31 juillet 1819.
— Le 27 mai 1820, paraît un tome V, prix 7 francs.

— *Cours..... Seconde édition*, considérablement augmentée (Prospectus).

L'édition aura 6 vol. in-8 qui paraîtront de mois en mois.

Le dernier est promis en septembre. Prix des dix volumes : 36 francs.

Les souscripteurs paient chaque volume 5 francs.

(*Journal de l'imprimerie et de la librairie*, 7 mai 1825.)

— Le *tome second* paraît le premier, le 21 mai 1825.
— Les *tomes* I et III, le 20 août 1825.
— Le tome IV, le 22 octobre 1825.
— Le tome V, le 10 décembre 1825.
— Le tome VI et dernier, le 31 décembre 1825.

3. *Manuel dramatique*, à l'usage des auteurs et des acteurs et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées et les jugements tout faits; par Geoffroy, ancien professeur de l'Université de Paris, etc., etc., in-18 de 11 feuilles 1/4.

Impr. de Cordier, à Paris. — A Paris, chez Painparré.

(*Journal de l'imprimerie et de la librairie*, 30 mars 1822.)

V

DESCRIPTION DES PRINCIPALES CARICATURES CONTRE GEOFFROY

1800. — Des chênes et des sapins, aux branches desquels sont suspendues des couronnes portant les noms de : *Corneille*, *Voltaire*, *Racine*, *Homère*, *Buffon*, *Descartes*, *Court de Gébelin*. — En bas, des serpents enlacés autour des troncs; des banderolles de papier indiquent *Zoïle*, *Desfontaines*, *Fréron* et *Feuilleton* : ce dernier serpent a une tête d'abbé, un rabat, et vomit du sang. — Dans le haut de la gravure, à droite, une Renommée apporte des couronnes, sa trompette à la bouche; à gauche, en bas, une autre Renommée s'enfuit; elle porte sa trompette comme la figure reproduite dans Hatin (*Bibliog. de la presse*, p. 49) : il en sort une banderolle sur laquelle est écrit : *Année littéraire*, *Journal des Débats*.

Légende : C'est ainsi que la terre avec plaisir rassemble
Ces chênes, ces sapins qui s'élèvent ensemble :
Un suc toujours égal est préparé pour eux...
... Tandis que sous leur ombre on voit de vils serpents
Se livrer, en sifflant, des guerres intestines,
Et de leur sang impur arroser leurs racines.
(Voltaire, *Discours sur l'Envie*.)

Dédié à M. l'abbé G.....y.

1800. — Au centre, un gros personnage vêtu de noir et de violet, avec rabat; de sa poche sort le *feuilleton.*

A gauche, une femme (l'Opéra-Comique) le tire par les cheveux; un chien (les Journalistes) mord le pan de son habit; un Jocrisse (les Variétés) tient un seau plein d'eau et s'apprête à l'inonder; un artiste, assis, fait sa caricature. — A droite, un acteur costumé en Achille (Théâtre-Français) le menace d'un poignard. — Sur le premier plan, un enfant (la Jeunesse) lui lance des pierres. L'enfant a mis sa veste à terre; par-dessus, deux livres : J.-J. Rousseau, Voltaire.

Légende : *Ah! le bonhomme, tout le monde l'aime!*

Signé à gauche : *par un ami intime de M. G.*

1803. — Description donnée par le *Courrier des spectacles*, 30 germinal, XI. Cette caricature est placée à la Biblioth. nationale sous l'année 1805.

« Un gros abbé, monté sur un bureau, s'est exhaussé sur une pile du *Journal des Débats* et de la *traduction de Théocrite* pour poursuivre la gloire de Voltaire qu'il ne peut atteindre. A ses pieds une reine de tragédie fait un geste suppliant et très connu, et lui présente une bourse pleine d'or et une tabatière de même métal. A côté d'elle, une autre reine plus volumineuse cache le pied et la jambe de la jeune personne, et présente à l'abbé un gros garçon pâtissier, porteur d'un énorme *pâté d'Amiens*, et qui, de son souffle, fait tourner la girouette placée sur le bonnet carré de l'abbé. Devant le bureau, 60 bouteilles de vin sont rangées sur des tablettes étiquetées *vin de Volnais*, *vin du clos Saint-Georges*. A la gauche du bureau, on voit une bibliothèque ornée des bustes de Fréron et de Zoïle, et garnie de livres de choix, tels que Nonotte, Patouillet, la *Cuisinière bourgeoise*, l'*Almanach des gourmands*, le *Traité des Indigestions*, celui des *Coliques*, etc. Au pied du bureau sont renversées pêle-mêle les œuvres de tous les grands hommes dont la France s'honore et des auteurs modernes estimés. On y lit : J.-J. Rousseau, Voltaire, d'Alembert, Montesquieu, Raynal, Mably, Diderot, Condillac, Helvétius, Legouvé, Chénier, Andrieux, Parny, etc. La tête de l'Envie sert d'encrier au professeur, dont le bureau est orné de l'*Année littéraire* et de la *Gastronomie*. Au bas de la gravure on lit :

Monsieur l'abbé, où allez-vous?
Vous allez vous casser le cou.

1803. — *Journal de Paris*, 21 mai.

Description de deux caricatures : *Zoïle second*, — et *On va comme on peut.*

1803. — A gauche, une actrice (Mlle Duchesnois) donnant le bras à un auteur (Legouvé), tient de la main gauche une marotte et un

masque, et de la main droite jette des perles; l'auteur, de la main droite, tient un manuscrit, — de la gauche, il jette aussi des perles. — A droite, un pourceau énorme, sur lequel est écrit le mot *Folliculaire*, et devant lequel tombent les perles. — Au fond à droite, derrière le pourceau, apparaît, à mi-corps et de face, un personnage vêtu de noir.

Légende : Ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent, et se tournant contre vous, ne vous déchirent.

1803. — Une balance. — A gauche, une femme coiffée d'un diadème (*la Muse tragique?*), vêtue d'un corsage bleu et d'une robe blanche, se tient près du plateau où elle vient de jeter un exemplaire du *Mahomet* de Voltaire; sous ce poids le plateau s'abaisse jusqu'à terre. — A droite, dans le plateau plus élevé, un tas de journaux (*Débats*), et un personnage, en noir et en violet, avec rabat, perruque poudrée, bonnet de jésuite; ce personnage est à califourchon sur le plateau.

Légende : — au centre : *Tenez-vous bien, M. l'Abbé.*

Et de chaque côté de cette légende centrale, les vers suivants, quatre à droite, quatre à gauche :

Pardonne si, dans la balance,
Le *Fanatisme* j'ai placé;
Voltaire, je savais d'avance
Qu'il l'emporterait sur l'Abbé.

Oui, le moindre de tes ouvrages,
Voltaire, vaut cent mille fois
Plus de cinq cents millions de pages,
Rédigées par cinq cents Geoffrois.

1803. — (*A la Comédie-Française, cabinet de M. Monval, archiviste.*)
— Au premier plan, des dindons, des oies, — dont on voit seulement la tête et le cou, et qui représentent le *parterre*.

Devant eux, la scène du Théâtre-Français. Au milieu, un socle, entouré par un buisson d'où sortent des serpents. Sur le socle, un buste à deux faces : chaque face est celle d'un abbé, en rabat et bonnet, qui de ses deux mains tend des deux côtés une feuille écrite.

A gauche, Mlle Duchesnois, un mouchoir à la main, poussée par Legouvé. Elle est entourée d'un groupe de personnages, portant des bannières avec ces devises : *sensible* et *passionnée*, et ces titres : *Phèdre, Hermione, Roxane.* — A droite, Mlle Georges, soutenue par Mlle Raucourt. Les bannières de ses partisans portent : *Noblesse* et *Beauté*; *Sémiramis, Clytemnestre, Didon.*

Légende : *La Couronne théâtrale disputée par les demoiselles Duchesnois et Georges Weimer.*

1803. — Une balance tenue par une Renommée aux ailes déployées. — Sur le plateau de droite, Mlle Duchesnois, seule, debout; sur celui de gauche, qui remonte, Mlle Georges assise; Geoffroy, les pieds appuyés au bord du plateau, les mains cram-

ponnées à l'extrémité du levier; au-dessous, Mlle Raucourt, à terre, fait, comme Geoffroy, de vains efforts pour ajouter au *poids* de Mlle Georges.

LÉGENDE : Malgré Georges, Geoffroy, Raucourt et sa cohorte,
La voix publique parle, et Duchesnois l'emporte.

1805. — Geoffroy, déculotté, est lié à un fagot. — A droite, groupe de comédiens, dont l'un fouette Geoffroy; à gauche, groupe de comédiennes, dont l'une met le feu au fagot, malgré l'intervention de Mlle Raucourt.

LÉGENDE : Le fait n'est que trop vrai.

1805. — Un gros personnage, vêtu d'un habit composé de *feuilleton*, porte un bâton au bout duquel pendent des pâtés, des oies, des bouteilles, des bourses, une tasse d'or (à cette tasse est attachée une banderolle avec ces mots : *tasse d'or donnée par une danseuse qui aurait pu se passer de son suffrage*); sur une autre banderolle : *Action sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin.* Ce personnage a le ventre flanqué de deux oreilles, et au milieu : *Hic cerebrum.* — A ses pieds, des oies et des dindons *disent* : *Geoffroy est un aigle; Vive l'Intolérance!*

Du côté droit, passe une main tenant un fouet qui s'applique sur la figure de Geoffroy, et où est écrit : *Épître à Voltaire* (M.-J. Chénier). — Du côté gauche, une jambe de bois frappe Geoffroy au ventre, et un autre fouet s'applique encore sur son visage, avec ces mots : *Discours sur l'Indépendance des gens de lettres* (Luce de Lancival).

LÉGENDE : *Le Triomphe interrompu. Dédié aux gens de lettres.*

1806. — *Le Serpent et la lime* (*Courrier des Spectacles*, 15 fév. 1806).

1806 ou **1807.** — Deux ânes. Geoffroy à califourchon et à rebours sur le premier, une couronne à la main. — Sa femme, montée sur le second, lui présente des masques d'hommes célèbres.

Un *fou*, en jaune, conduit le premier âne, et se retourne pour couronner Geoffroy.

LÉGENDE : *Mascarade craniologique.*

1808. — Au centre, *Arlequin-Feuilleton,* avec une corne d'abondance, sur laquelle est écrit : *Munitions.* — Derrière lui un personnage, vu de dos, les bras étendus, cherche à calmer deux groupes qui s'avancent vers Arlequin : — A gauche, le *Journal de l'Empire* (Geoffroy, de sa poche sortent un rouleau avec le mot *Commentaire*, et la tête d'un serpent), le *Journal de Paris*, le *Journal du soir*, le *Journal des modes*, le *Journal du Commerce*; au fond, tout petit, le *Glaneur*; — à droite, le *Courrier de l'Europe* (*et des Spectacles*), le *Publiciste* (une femme), la *Gazette de Santé*, le *Mercure* (qui dort, accroupi sur des livres), le *Télégraphe*, les *Petites-Affiches*, l'*Argus*.

LÉGENDE : *Les Comédiens Noirs* (?).

1812. — Un couloir de la Comédie-Française. Sur le mur, le mot *Loges*. La porte d'une loge ouverte; par cette ouverture on aperçoit dans la loge une femme évanouie (Mme Geoffroy), et au fond la perspective de la salle. — Dans le couloir, à gauche, une femme, en chapeau et en châle, joint les mains avec frayeur, en regardant les personnages de droite. Ceux-ci représentent, l'un un gros homme au visage rouge, vêtu de noir; — l'autre est maigre et long, en bottes à revers, pantalon jaune, habit bleu, large manteau rouge qui flotte au vent (Talma); — Talma saisit Geoffroy au collet.

Légende : *Les fureurs d'Oreste.*

1812. — Un personnage, de profil, vêtu de noir, avec un rabat, un bandeau noir sur l'œil droit, enlève sur son bras gauche un *tragédien* à moitié dévêtu, et lui administre le fouet avec un balai vert. De la bouche du correcteur sortent ces mots : « Ah! ah! petit drôle, je vous apprendrai à lever la main sur papa! »

Légende : *Une scène de famille*, ou *la Correction paternelle.*

Sans date : Un chiffonnier, vu de dos, enlève avec son crochet la perruque de Geoffroy, de face au premier plan. — Sur les murs, des affiches : — à gauche, *Livres au Rabais*, *Idylles de Théocrite*; à droite : *Tartuffe ou le Pédant joué*; *Médiocre et rampant*; *Jocrisse professeur d'éloquence* et *le Pâté d'Amiens*; *au premier jour*, *Caton, tragédie de M. l'abbé Geoffroy*; *Cadet Roussel maître d'école, précédé de l'Ivrogne.*

Légende : *La Perruque enlevée.*

Quoi! n'est-ce pas assez que mes plats feuilletons
Se trouvent confondus dans un tas de chiffons?
Il faut encore, il faut y laisser ma perruque,
Qu'un sale et vil crochet arrache de ma nuque.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME. — LES ORIGINES

LIVRE I

BIOGRAPHIE DE GEOFFROY

CHAPITRE I

GEOFFROY CHEZ LES JÉSUITES

CHAPITRE II

GEOFFROY, PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ

CHAPITRE III

GEOFFROY PENDANT LA RÉVOLUTION, LE CONSULAT ET L'EMPIRE

LIVRE II

GEOFFROY JOURNALISTE AVANT LE « FEUILLETON »

CHAPITRE I

GEOFFROY A L' « ANNÉE LITTÉRAIRE » ET AU « JOURNAL DE MONSIEUR » (1776-1790)

CHAPITRE II

« L'AMI DU ROI » ET L' « ANNÉE LITTÉRAIRE DE 1800 »

LIVRE III

ÉTAT DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE EN 1800

CHAPITRE I

LA CRITIQUE DRAMATIQUE AVANT LA RÉVOLUTION

CHAPITRE II

LA CRITIQUE DRAMATIQUE PENDANT LA RÉVOLUTION

DEUXIÈME PARTIE

LE FEUILLETON

LIVRE I

CONDITIONS, PRINCIPES ET FORME DU « FEUILLETON »

CHAPITRE I

CONDITIONS NOUVELLES DE LA CRITIQUE APRÈS LA RÉVOLUTION

CHAPITRE II

PRINCIPES CRITIQUES DE GEOFFROY

CHAPITRE III

LES RÈGLES ET LA MORALE DU THÉÂTRE

CHAPITRE IV

RÔLE ET FONCTION DE LA CRITIQUE D'APRÈS GEOFFROY

CHAPITRE V

LA FORME DU FEUILLETON

LIVRE II

LA POLÉMIQUE DANS LE « FEUILLETON »

CHAPITRE I

LES PHILOSOPHES

CHAPITRE II

LES JOURNALISTES

CHAPITRE III

LES AUTEURS

TROISIÈME PARTIE

GEOFFROY ET LE THÉATRE

LIVRE I

LE RÉPERTOIRE

CHAPITRE I

CORNEILLE

CHAPITRE II

RACINE

CHAPITRE III

VOLTAIRE

CHAPITRE IV

CONTEMPORAINS ET DISCIPLES DE VOLTAIRE

CHAPITRE V

COMÉDIE AU XVII[e] SIÈCLE

CHAPITRE VI

LA COMÉDIE AU XVIII[e] SIÈCLE

LIVRE II

LES CONTEMPORAINS

CHAPITRE I

LA TRAGÉDIE

CHAPITRE II

LE MÉLODRAME

CHAPITRE III

LA COMÉDIE

LIVRE III

GEOFFROY ET LES COMÉDIENS

CHAPITRE I

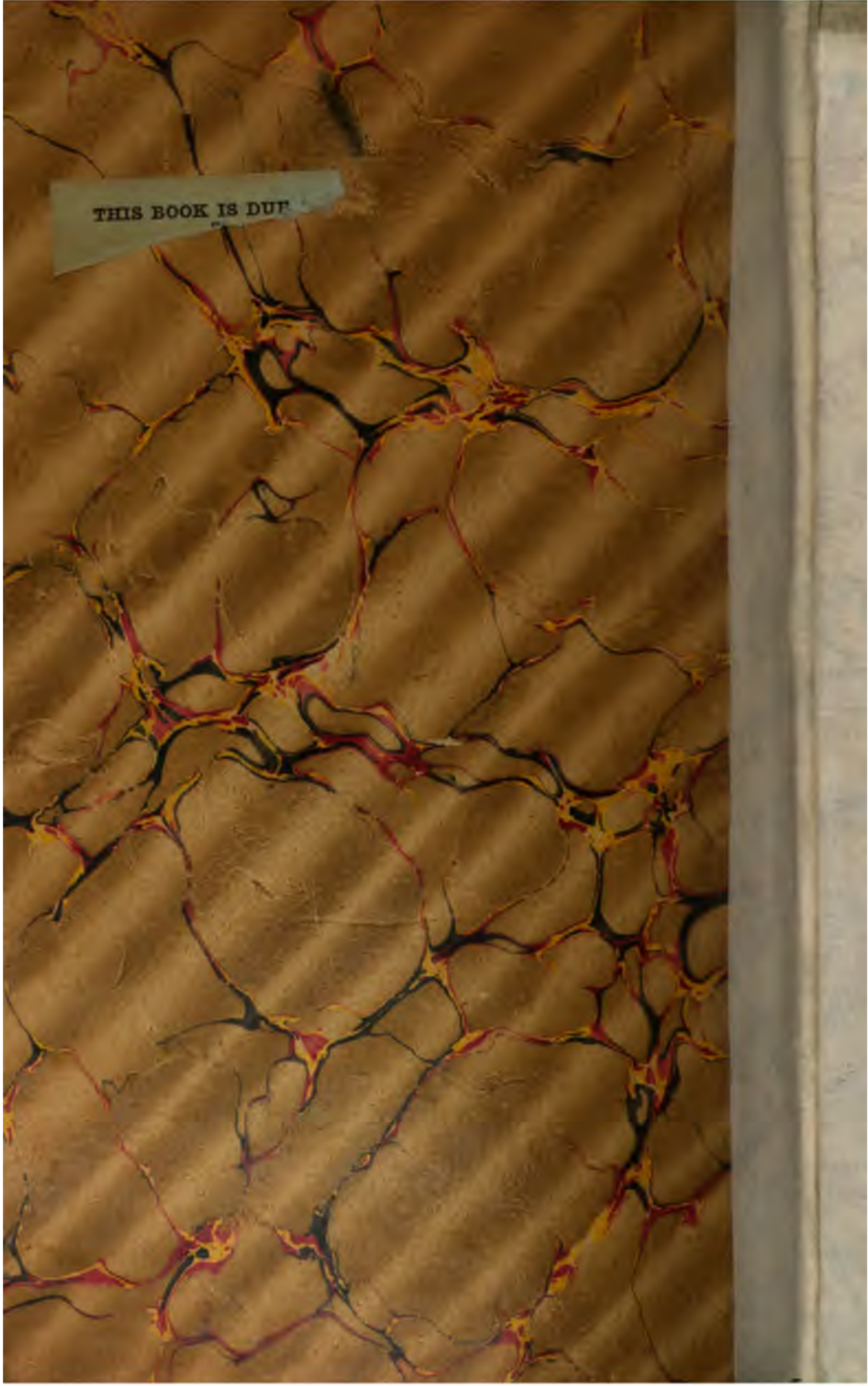
LES THÉORIES

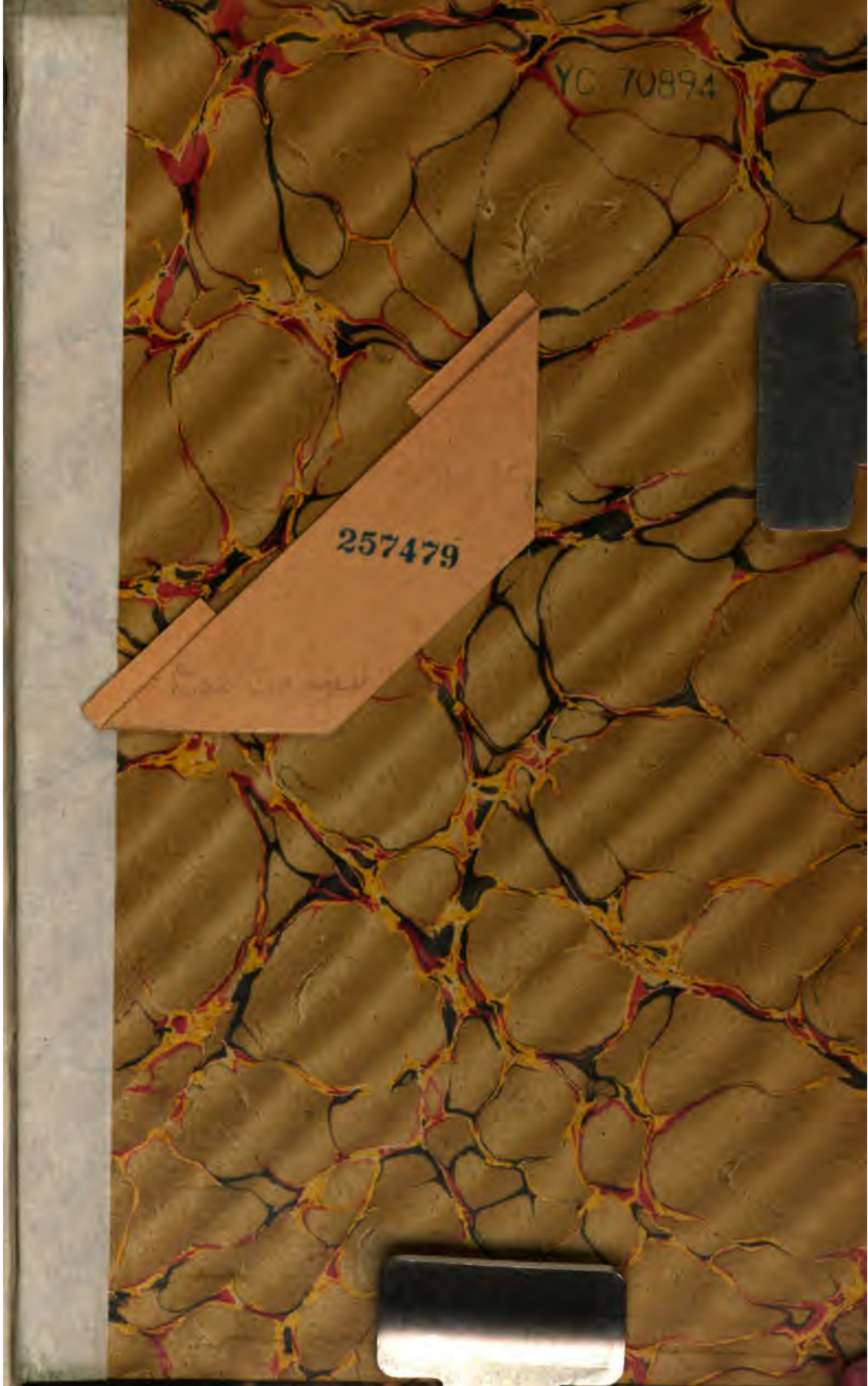
CHAPITRE II

POLÉMIQUES DE GEOFFROY AVEC LES COMÉDIENS

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD. — 761-96.


THIS BOOK IS DUE


YC 70894
257479

